Abbildung auf dem Schutzumschlag:
Griechischer Meister und Bouchardon, Genius des Überflusses

Schule des Sehens

EINE AUSSTELLUNG
IN DER NATIONALGALERIE

ERLÄUTERT VON
LUDWIG JUSTI

Fünfte Auflage
mit erweitertem Text
bei verringertem Umfang der Ausstellung

Herausgegeben vom Generaldirektor
der Staatlichen Museen zu Berlin

1957

Um von Kunstwerken eigentlich und mit wahrem Nutzen für sich und andere zu sprechen, sollte es freilich nur in Gegenwart derselben geschehen. Alles kommt aufs Anschauen an.

Es geschieht oft, daß derjenige, der über Kunstwerke schreibt, bloß im Allgemeinen verweilt, wodurch wohl Ideen und Empfindungen erregt werden, ja allen Lesern, nur demjenigen nicht genug gethan wird, der mit dem Buch in der Hand vor das Kunstwerk hintritt.

Goethe
(in der Einleitung zu den „Propyläen")

Lieber Leser!

Eigentlich solltest Du nicht Leser sein, sondern Betrachter — nur wenn die hier ausgestellten Kunstwerke Dir zunächst fremd bleiben, dann können meine nachfolgenden Bemerkungen vielleicht helfen, sie Dir nahe zu bringen. Eilige Besucher mögen die schräg gedruckten Absätze überspringen.

Die Kunstschätze der Berliner Museen sind im Laufe eines Jahrhunderts von den besten Kennern Deutschlands zu einem kristallklaren geistigen Weltgebäude gefügt worden, welches auserwählte Kunstschöpfungen aller Völker und aller Stufen der Menschheitsgeschichte von der Steinzeit bis zur Gegenwart umfaßt. Der größte Teil dieses Bestandes befindet sich in West-Berlin und Westdeutschland oder ist von der Sowjetunion 1945 in Sicherheit gebracht worden und soll demnächst zurückgeschickt werden.

Was auf unserer Museumsinsel gegenwärtig vorhanden ist, gibt daher kein vollständiges Bild der Weltgeschichte. Über die großen Zusammenhänge kannst Du an der Volkshochschule oder der Universität Vorträge hören, dazu auch Lichtbilder sehen. Hier dagegen hast Du Originale vor Augen. Sie bestehen aus eigenem Recht. Doch spiegeln sie den Wechsel im Denken und Glauben, Streben und Hoffen, auf der Grundlage politischer, wirtschaftlicher, sozialer Zustände. Zugleich entwickelt sich das künstlerische Sehen, die Formensprache nach eigenen Gesetzen; und das einzelne Werk läßt, mehr oder minder ausgeprägt, den Stempel der schaffenden Persönlichkeit erkennen.

Als ich bei der Auswahl für die geplante Schau, bald nach dem Kriege, in den Kellern mit Hilfe einer Handlaterne Bildwerke von Holz oder Stein aus dem Gedränge hervorholte, Gemälde aus mehrstöckigen Brettergestellen, habe ich das zeitlich Bedingte wie den künstlerischen Rang berücksichtigt und dabei schon bedacht, was ich Dir über das Auszustellende sagen könnte, damit Du jeweils den Standpunkt fändest, von dem aus Du am besten Form und Gehalt des einzelnen Werkes wahrnähmest. Meine hie und da eingestreuten geschichtlichen und kunstgeschichtlichen Bemerkungen sollen Dich nicht zum Historiker oder Kunsthistoriker bilden, können Dir aber bei gründlichem Sehen und persönlichem Erleben des einzelnen Originals nützen und zugleich geschichtliche Begriffe mit Anschauung erfüllen.

Viele Kunstwerke flüchtig sehen ist Zeitverschwendung; wenige eindringlich betrachten ist Gewinn. Folgst Du meinen Mahnungen zu hingebendem Schauen, dann werden Dir die hier ausgestellten Werke eine Fülle geistiger und seelischer Werte erschließen, welche in der Form sichtbar gestaltet sind. Durch mehr als ein halbes Jahrhundert hin habe ich mich bemüht, Kunstwerke sehen zu lernen, in den Berliner Museen, auf ungezählten Reisen, in den Museen aller Länder — und doch, wenn ich nun durch diese von mir gewählte, angeordnete und bereits vielen Gästen gezeigte Ausstellung gehe, entdecke ich jedesmal Neues. Denke also nicht, bei einem einzigen Besuch könntest Du das Gebotene ausschöpfen. Schon für erste genaue Besichtigung empfehle ich Dir dringend, mehrmals zu kommen. Dem entsprechend teile ich meine Erläuterungen in drei „Besuche" ein.

Gute Kunstwerke erschließen ihren geistigen Gehalt nicht sofort. Je öfter Du eine Symphonie von Beethoven hörst, um so mehr sagt sie Dir und beglückt Dich. Minderes wird bald schal. Die meisten der hier gezeigten Kunstwerke sind in vergangenen Zeiten geschaffen, deren Gehalt und Form dem heutigen unvorbereiteten Betrachter fern liegen. Um so mehr eignen sie sich zur Schulung des Sehens. Bei hingebendem Betrachten kommt ein Augenblick, da sich die gestaltete Geistigkeit kund gibt: der Künstler ist Dir dann nahe und schenkt Dir sein Werk zu Deinem geistigen Eigentum.

ERSTER BESUCH

VOM ALTERTUM ZUR GEGENWART

Treppenhaus

Als Auftakt und erster Akzent stehen in dem weiten hohen Treppenraum zwei überlebensgroße Standbilder von Fritz Cremer, Bronze-Abgüsse der Modelle zu den 1947 und 1948 geschaffenen Steinfiguren an einem Denkmal in Wien. **Cremer**

Gestaltung jüngsten Erlebens: die Trauernde und die sich Aufrichtende, passives Dulden und drohend aktiver Aufbruch; die geballte Faust erinnert an den Widerstand gegen Hitlers Diktatur. Über schlichten Flächen heben sich aus geschlossenen Umrissen die einfachen starken Gesten gegensätzlichen Ausdrucks. Der riesige Maßstab, auf Betrachtung von weitem berechnet, in fernen Zeiten Götterbildern oder Pharaonen-Statuen gegeben, steigert die schlichten Formen, die verhaltene Bewegung zu mahnender Feierlichkeit, zugleich aber klingt trotz dem übermenschlichen Maß etwas von dem Erleben, welches Tausende von Menschen im Leiden und Wollen verbunden hat.

Zwischen den beiden Bronzen erblickt man eine Gruppe aus weißem Marmor, die im nächsten Raum steht: zwei Prinzessinnen. Ehe wir dies Meisterwerk des großen Berliner Bildhauers Gottfried Schadow aus der Nähe betrachten, bleiben wir noch eine Weile vor Cremers Figuren und sehen sie zusammen mit Schadows Doppelgruppe. **Schadow**

Kunstwerke entstehen auf der Grundlage gesellschaftlicher Voraussetzungen. Diese haben sich während der rund anderthalb Jahrhunderte, welche zwischen Schadows und Cremers Werken vergingen, in großen Teilen Europas völlig verändert, viel schärfer als in langen Zeiten vorher. Der erste große Ruck geschah in Paris, der zweite in Rußland. Schadows Marmorgruppe ist in den Jahren der französischen Revolution geschaffen, doch ohne von ihr berührt zu sein: in Preußen blieben noch Tradition, Absolutismus mit auffallenden Kennzeichen, Militarismus, amtliche Kirchlichkeit. Dem Werk Cremers liegen die sowjetische Revolution, die Tyrannis und der Sturz Hitlers zugrunde.

Die Voraussetzungen, aus denen die beiden Künstler gestalteten, sind also nicht nur unterschiedlich wie bei den meisten Kunstwerken, die wir in unserer Schule des Sehens betrachten werden, sondern völlig entgegengesetzt. deshalb soll zur Eröffnung dieser „Schule" dem Besucher die Beziehung zwischen dem künstlerischen Schaffen und der gesellschaftlichen Grundlage — die hier so scharf gegensätzlich ist — von vornherein besonders deutlich werden.

Was ich eben über die Entstehungszeit der Marmorgruppe gesagt habe, ergänze ich nachstehend durch eine Reihe von Jahreszahlen, die sich auf wichtige Begebnisse der Weltgeschichte beziehen, und zugleich auf die Stationen im Werden der Marmorgruppe: Voraussetzung, Beginn der Arbeit, Fortgang und Vollendung.

Zur Rettung des französischen Königs führen Preußen und Österreich 1792 einen verunglückten Kriegszug. Im Gefolge des Herzogs von Weimar, der als General in preußischen Diensten stand, begleitet Goethe diesen Feldzug, verarbeitet später seine Tagebuch-Notizen zu der Schrift „Campagne in Frankreich". Eher als andere erkennt er das Scheitern der Campagne und dessen Folgen; nach der erfolglosen Kanonade von Valmy sagt er am 21. September 1792 zu den ihn umgebenden Offizieren: „von hier und heute geht eine neue Epoche der Weltgeschichte aus."

Im Januar 1793 wird in Paris der König enthauptet. Eine Armee der revolutionären Regierung besetzt Mainz. Die preußische Armee, nebst anderen Kontingenten, nimmt es nach Monate währendem Bombardieren und vielen Scharmützeln wieder ein. Goethe, auch diesmal zugegen, hat in einer zweiten Schrift auch seine Erlebnisse vor und in Mainz geschildert. Die Offiziere vom Weimarer Regiment wiederholen eines Abends die vorjährige Weissagung Goethes. „Wunderbar genug sah man diese Prophezeiung nicht etwa nur dem allgemeinen Sinn, sondern dem besonderen Buchstaben nach genau erfüllt, indem die Franzosen ihren Kalender von diesem Tage an datieren." (22. September 1792.) Im Mai empfängt der König von Preußen in seinem Hauptquartier vor Mainz zwei Töchter eines Prinzen von Mecklenburg-Strelitz, der zum zweiten Mal verwitwet war; die Prinzessin Georg von Hessen-Darmstadt hatte die noch sehr jungen Mädchen, ihre Enkelinnen, zu sich genommen.

Goethe berichtet aus dem Heerlager vor Mainz, 29. Mai 1793, er habe dem Landgrafen von Darmstadt aufgewartet und dessen Zelt bewundert. Da nahten die beiden damals noch in Darmstadt wohnenden Prinzessinnen. Sie hatten beim König von Preußen im Hauptquartier gespeist, besuchten nach der Tafel das Lager, kamen nun zu dem Darmstädter Zelt, wohl in Begleitung der Prinzessin Georg, ihrer Großmutter, vermutlich auch des Landgrafen. „Ich heftelte mich in mein Zelt ein und durfte so die hohen Herrschaften, welche unmittelbar davor ganz vertraulich auf und nieder gingen, auf das genaueste beobachten. Und wirklich konnte man in diesem Kriegsgetümmel die beiden jungen Damen für himmlische Erscheinungen halten, deren Eindruck auch mir niemals verlöschen wird." Die fröhliche Friderike schreibt ihrer Schwester Helene von diesem Tag: „pour surplus d'agrément le vent fut assez impertinant pour nous enlever les jupons jusqu'aux genoux", — zu vollster Annehmlichkeit war der Wind frech genug, uns die Röcke bis an die Knie wegzuheben.

Den König entzückt die Anmut der beiden Mecklenburgerinnen. Seine Söhne, der Kronprinz und Prinz Louis, überlegen zunächst noch, wer mit wem sich verloben soll. Nach Beendigung der militärischen Aktion, Ende Juli, hält der König für seine Söhne bei der Prinzessin Georg in Frankfurt um die Hand ihrer Enkelinnen an. Ende Dezember werden die beiden Paare in Berlin vermählt. Die eine Ehefrau zählt siebzehn Lenze, die andere fünfzehn.

1794 arge Reibungen zwischen Preußen, Österreich und Rußland, wegen neuer Aufteilung Polens. Der König von Preußen zieht persönlich zu Felde, um seinen dortigen Landgewinn zu sichern, daran liegt ihm mehr als an den Vorgängen in Paris, wo ein Aufstand vom jungen Buonaparte mit Kanonen erledigt wird — Schadow modelliert Bildnisbüsten der jungen preußischen Prinzessinnen, in Ton, nach dem Leben, und beginnt Vorarbeiten zur Doppelgruppe.

1795 schließt Preußen als erster monarchischer Staat Frieden mit der revolutionären Regierung Frankreichs — Schadow stellt in der Akademie ein Gipsmodell der Schwesterngruppe aus, im geplanten Maßstab, etwas unter Lebensgröße.

Anfang Januar 1796 genehmigt der preußische König die Ausführung des Gipsmodells in Marmor; diese Arbeit währt dann bis zum nächsten Jahre.

Die habsburgische Großmacht kämpft unterdessen weiter gegen Frankreich. 1796, als in Berlin am Übertragen der Schwesterngruppe in Marmor gearbeitet wird, erringt Buonaparte, von Barras zum General der französischen Armee in Italien ernannt, dort glänzende Siege über die österreichischen Armeen — neuer Schrecken für die Monarchen von Gottes Gnaden! Italienische Fürsten müssen ungeheure Kontributionen zahlen.

1797 errichtet der junge General eigenmächtig Republiken in Venedig und Genua, auch die „cisalpinische Republik" auf einem großen Gebiet Oberitaliens; bisherige Potentaten verschwinden. Nach neuen Siegen zwingt er Österreich zum Frieden von Campoformio: es verzichtet auf die Lombardei und die südlichen Niederlande, alten Besitz des Hauses Habsburg, bekommt dafür Venedig, Salzburg, Bayern rechts vom Inn und andere Gebiete, fast so viel Land und Einwohnerzahl, wie es abgeben muß. Im Geheimvertrag überläßt Kaiser Franz das linksrheinische Gebiet des Deutschen Reiches der französischen Herrschaft — wozu sich Preußen schon vorher in einem Geheimvertrag mit der Pariser Regierung verstanden hat. In diesem Jahre wird Schadows Marmorgruppe vollendet.

Der Künstler und die preußische Hofgesellschaft ließen sich durch jene weltgeschichtlichen Ereignisse in Paris und dann in Italien nicht stören, nicht durch den ideologischen, staatlichen, militärischen Umbruch im alten Europa. Die jung vermählten preußischen Prinzessinnen träumten sich auf die Insel Kythere, zum Heiligtum der antiken Liebesgöttin.

Schadow hatte erwartet, daß sein alsbald hoch bewundertes Werk in einem Saal des Berliner Schlosses aufgestellt werde, zur Freude des Königs und seiner Familie, welcher ja die beiden Dargestellten angehörten. Die Hofgesellschaft sollte das wohlgelungene Marmorbild der anmutigen Prinzessinnen bestaunen; allenfalls hätten es auch geladene Gäste mehr oder minder ungestört betrachten können: im Ganzen nur ein enger Kreis aus der obersten Schicht der damaligen Gesellschaft.

Cremers riesige Gestalten sind dagegen ein Gleichnis schweren Völkerschicksals, für ein weithin sichtbares Denkmal unter freiem Himmel bestimmt, für die Tausende, welche an dies Schicksal erinnert werden sollen oder es selbst durchgemacht haben, kämpfend und aufbauend.

Auch in den folgenden Räumen soll meine Anordnung der Kunstwerke durch genau erwogene Unterschiede und Kontraste lehrreicher wirken als eine gleichförmige Abfolge, doch sind die Gegensätze nicht immer so augenfällig wie zwischen den Arbeiten Schadows und Cremers.

Kluge Leute haben entdeckt, daß Cremers Bronze-Gestalten nicht zu den klassizistischen Formen des Treppenhauses paßten. Aber gerade der Kontrast zwischen den Bronzen und ihrer architektonischen Umgebung scheint mir erwünscht: der Eintretende soll alsbald daran erinnert werden, daß wir in einer anderen Zeit leben als der Architekt Strack, welcher den Innenbau der National-Galerie leitete, vornehmlich nach 1871.

Querhalle

Wir schreiten nun in die große Querhalle mit den schwarzen Säulen, betrachten genauer die marmorne Doppelgruppe. **Schadow**

Schadow war geschult bei dem Berliner Hofbildhauer Tassaert, weilte dann einige Jahre in Rom, studierte dort die antiken Skulpturen, beteiligte sich an einem Wettbewerb, vervollkommnete seine Technik des Arbeitens in Marmor, kehrte 1787 nach Berlin zurück, wo er einen verständnisvollen Gönner in dem Minister Heinitz fand, durch diesen auch in König Friedrich Wilhelm dem Zweiten, und dann Tassaerts Nachfolger wurde. Heinitz verschaffte durch Fürsprache beim König schrittweise die Aufträge für die Schwesterngruppe: zuerst die Büsten, dann das Gipsmodell, schließlich die Übertragung in Marmor.

Die Kunst Schadows gehört in den Bereich des damals herrschenden Klassizismus, welcher dem Vorbilde des Altertums zu folgen bestrebt war, in bewußtem und betontem Gegensatz zum „Rokoko", der fröhlich und oft ausgelassen bewegten Weise der vorhergehenden Zeit.

Um 1420 war bereits eine „Wiedergeburt" des Altertums geschehen, rinascimento, Renaissance, Bruch mit der Kunst des Mittelalters, durchgreifend in der Architektur. Sinn und Form der Renaissance hatten sich in den folgenden Jahrhunderten immer mehr verfeinert, von der Antike entfernt und schließlich im Rokoko einen bezaubernden Ausklang gefunden, von dem es nicht weiterging.

Der Klassizismus war anfänglich noch nicht radikal, später wurde er streng und schließlich sehr nüchtern. Die klassizistische Bildhauerei hielt sich in Berlin besonders lange, in der Schule des 1857 verstorbenen Christian Rauch, nach ihm zuletzt sehr fad, bis zum Einbruch des jungen Begas, 1864, wie wir sehen werden.

Während der glücklichsten Zeit des Klassizismus entstanden Schadows Arbeiten in Rom und seine ersten in Berlin, auch die Schwesterngruppe, wohl seine beste Schöpfung. Über seinen Jugendwerken schwebt, freilich nicht mit Händen zu greifen, noch ein Abglanz von der Anmut des Rokoko — in welchem er ja aufgewachsen war. Die klassizistischen Bildhauer europäischen Ruhmes, der Italiener Canova und der Däne Thorvaldsen, haben dem Rokoko schärfer abgesagt. Außerdem hatte der Berliner Meister mehr als diese seine Zeitgenossen eine realistische Ader, die namentlich in seinen Bildnissen pulsiert.

Der Klassizismus bedingt nun doch eine Beziehung zur französischen Revolution: die Frauenkleidung nach der Pariser Mode. Rousseaus Mahnung „Rückkehr zur Natur!" hatte zur Folge, daß Corsage nebst Reifrock weggeworfen und vermeintlich antik-griechische Gewänder getragen wurden, weich fließend, meistens hoch gegürtet, aus weißem, oft

auch durchsichtigem Stoff. So sieht man es auf den berühmten Bildnissen der Madame Récamier, welche allgemein bewundert wurde, nur späterhin von Napoleon nicht.

Bei den früheren Frauen-Trachten lagen möglichst prunkvolle Stoffe über künstlichen Gestellen, so daß die wirklichen Körperformen verborgen blieben; nunmehr ließ der schmucklose weiche Stoff deutlicher als je zuvor die Formen sehen, deren nur leichte Verhüllung ihren Reiz noch steigerte. Selten verzichtete man auf das gewohnte Decolleté, zeigte dagegen ungern die vorher durch zu enge Schuhe verunstalteten Füße, wenn man nun Sandalen trug, ließ daher das Kleid unten weit herabfallen. Goethe machte sich in einer Epistel lustig über die „arkadischen" Gewänder, welche so viel Staub aufwirbelten.

Die etwas größere der Marmorgestalten verbildlicht die Kronprinzessin Luise (welche auch in Wirklichkeit „größer als gewöhnlich" war), die kleinere ihre jüngere Schwester Friderike, vermählt mit dem Prinzen Louis, Bruder des Kronprinzen. Beide blicken einander nicht an, was gut gepaßt hätte; sie waren ja zusammen aufgewachsen und auch ihre jungen Ehemänner standen sich besonders nahe. Schadow dachte wohl, sein Doppelporträt könne etwas Sentimentales bekommen, wenn er die beiden in die Augen sich blicken ließe. Als Urberliner zeigte er nach außen lieber Sarkasmus als Sentiment — obwohl in seiner Jugend echte Leidenschaft ihn mitgerissen hatte.

Die junge Kronprinzessin hat sich an das Repräsentieren gewöhnt; hoch aufgerichtet, erhobenen Hauptes, scheint sie über die Hofschranzen hinwegzusehen. Friderike blickt leicht nach unten, scheint nicht königliche Hoheit, sondern ein naturfrisches und sehr weibliches Wesen, seines Zaubers bewußt.

Goethe schreibt in jenem Bericht aus dem Kriegslager vor Mainz nichts von einem Unterschied zwischen den beiden „himmlischen Erscheinungen", der sich vielleicht erst am Berliner Hof entwickelt hat, später zunehmend. Der Kronprinz wurde bald eifersüchtig auf Friderikens weibliche Triumphe, denen seine Gemahlin nicht gleichkam; er meinte, sie kleide sich nicht so geschickt wie ihre kleine Schwester. Luise galt dann als Vorbild hoher Sitte, Friderikens Lebenswandel dagegen erregte nach dem frühen Tod ihres Gemahls so argen Anstoß, daß man sie aus Berlin entfernte, durch Verheiratung mit einem Prinzen Solms-Braunfels; das geschah jedoch erst nach Vollendung der Marmorgruppe. Ob Schadows Blick für menschliches Wesen, der sich in seinen Bildnissen erweist, schon frühzeitig jenen Unterschied sah, ahnte? oder ihn für das Kunstwerk als Kontrast erdachte?

Der Künstler hat 1794 von beiden jugendlichen Frauen, wie erwähnt, Tonbüsten nach dem Leben modelliert. Friderikens Kopfhaltung und Ausdruck sind danach in die Gruppe genau übernommen, beides dagegen bei

Luise verändert: in der Büste hält sie den Kopf gerade, steif, vermutlich weil der höchst soldatische Kronprinz bei der Sitzung zugegen war, mit Gefolge. Sie sieht etwas grämlich aus, fast larmoyant, vielleicht erwartete sie bereits den Thronerben (erlebte jedoch eine Fehlgeburt). Ihre Gesichtszüge sind in der Gruppe kaum verändert, bekommen aber durch die Haltung der ganzen Gestalt und namentlich durch das Anheben des Kopfes einen ganz anderen Ausdruck: den Stolz der künftigen Königin. Ein anderer Meister des Bildnisses, Menzel, hat oft für seine Historiengemälde alte Porträts genau abgezeichnet, ihnen jedoch anderen Ausdruck gegeben, wie er ihn für den geschichtlichen Zusammenhang brauchte. Es könnte sein, daß Schadow gelegentlich die Kronprinzessin in so hoheitsvoller Haltung sah, obgleich er wohl kaum zu Hofe geladen wurde, jedenfalls wollte und konnte er den Eindruck der ersten Darstellung ändern. Sein Blick für weibliches Wesen zeigt sich in Friderikens Tonbüste, nämlich in der reizvollen Neigung des Kopfes, den sie gewiß nicht dauernd schief hielt, aber Schadow wählte diese anmutige Bewegung als bezeichnend für das eben aufblühende lebhafte Geschöpf.

Nach solchen psychologischen Erwägungen, die für das Verstehen dieses Meisterwerkes wohl wichtig sind, aber nicht zu exakten Ergebnissen führen, kommen wir nun zu greifbaren Tatsachen der künstlerischen Gestaltung.

Schadow selbst schreibt: „In keiner seiner Marmorarbeiten hat der Künstler einen solchen Grad von Vollendung angewendet wie in dieser." Die Ausführung geht bis ins kleinste Einzelne. Der Betrachter bezeige dem großen Berliner Bildhauer gebührenden Respekt, indem er sich Zeit zu genauem Anschauen des Werkes nimmt.

Große wie kleine Formen und Wirkungen sind nicht zufällig geworden, sondern sehr genau überlegt, wahrscheinlich in Federskizzen und kleinen Modellen aus Wachs oder Ton ausgeprobt, manches verworfen und wieder neu versucht, während der Zeit zwischen dem Entstehen der Tonbüsten 1794 und der Vollendung des großen Gipsmodells für die ganze Gruppe, welches Ende September 1795 ausgestellt wurde. Vorarbeiten für dies Werk sind freilich, abgesehen von den Büsten, nicht mehr vorhanden, doch sicher anzunehmen; für manche andere seiner Skulpturen sind Skizzen und kleine Modelle erhalten.

Von den vier Armen der beiden Frauen ist einer in ganzer Länge ausgestreckt, der rechte Luisens. Er hielt nämlich in dem Modell von 1795 ein Blumenkörbchen, dies wurde aber als nicht antikisch beseitigt, Luise bekam stattdessen ein Tuch in die Hand. Ihr linker Arm ist um den Hals der Schwester gelegt, man sieht nur die Hand. Friderikens rechter Arm umspannt Luisens Rücken, nur die Finger kommen hervor. Der linke Arm Friderikens ist gewinkelt angehoben, ihre Hand liegt auf der linken

ihrer Schwester. Diese zärtliche Begegnung der Hände ist sichtbarer Ausdruck der innigen Gemeinschaft.

Die beiden stehen neben einander, in klarer Vorderansicht. Diese ist nicht überschnitten, die zwei zu sehenden Arme befinden sich neben den Außenseiten der Gruppe, im Gesamtumriß wirksam kontrastierend. Die zwei anderen Arme sind sozusagen versteckt, auf der Rückseite; in der Vorderansicht ist ihre Haltung, wie gesagt, nur aus Fingern oder Fingerspitzen zu erschließen, doch bemerkt man, daß auch diese nicht sichtbaren Arme zum Ganzen der Erfindung gehören, die enge Verbundenheit der Schwestern andeuten: sie umschlingen einander.

Auf die sinnvolle und zugleich mit plastischer Meisterschaft erdachte Anordnung der Arme weise ich hin, damit dem Betrachter die künstlerische Ökonomie des Meisters recht klar werde.

Die vier Beine der Prinzessinnen sind füglich durch Gewandung verdeckt, die Füße bleiben jedoch frei, weil hier für den statuarischen Aufbau unentbehrlich.

Die „Ponderation", Gewichtsverteilung des Körpers, bedingt die Erfindung des Bildhauers. Bei ältesten griechischen Statuen sind oft die Füße einfach neben einander gestellt, auch durch Gewandung verdeckt. Langes Stehen auf gleichgestellten Füßen ist jedoch für den lebenden Menschen anstrengend: „stillgestanden" vormals im preußischen Heer; Ausruhen auf das Kommando „rührt euch", wonach der eine Fuß vorgestellt wurde.

In den Statuen der reifen griechischen Kunst wird der Eindruck durch den Unterschied von „Standbein" und „Spielbein" belebt. Das Gewicht des Rumpfes ruht da hauptsächlich auf dem Standbein, während das Spielbein weniger trägt, vornehmlich für das Gleichgewicht sorgt.

Schadows Doppelgruppe bildet eine plastische Einheit, und dazu gehört es, daß die Ponderation auf beide Gestalten verteilt ist. Jede stützt sich auf ihr rechtes Bein, das linke ist Spielbein, doch mit Unterschied. Friderike stellt ihr Spielbein nicht wie bei den meisten antiken Statuen zurück, nahe dem Standbein, sondern etwas nach vorn und außen, den Fuß auf eine Ecke der Basis. Luise dagegen hat ihr Spielbein übergeschlagen, den linken Fuß über den rechten. Diese in der Bildhauerei ungewöhnliche Stellung ist dem lebenden Menschen bequem nur, wenn er sich auf irgend etwas stützt; das ist hier Friderikens Schulter, welche dadurch ein wenig abwärts gedrückt wird. Die Schwestern lehnen sich an einander, durch ihre Haltungen geht ein leichter Schwung, in verschiedener Art.

Das Standbein Luisens ist durch dichte, senkrecht herabziehende Faltenstege betont — wie bei vielen Figuren des Altertums und bei deren Nachahmungen der Renaissance-Zeit, an geriefelte Säulen erinnernd.

Schmalere Falten zeigt die Ausbiegung der Hüfte. Friderikens Standbein dagegen wird durch eine Reihe über einander angeordneter Faltenmulden fast ganz verdeckt, braucht nicht erst betont zu werden, da es nicht dem Gleichgewicht des Ganzen dient.

Das Halten des Gleichgewichtes durch Stand- und Spielbein, an so zahllosen Einzelstatuen, ist also in Schadows Doppelgruppe auf die zwei sich umarmenden Gestalten verteilt, auf Luisens Standbein und Friderikens Spielbein, beide an den Außenseiten der Gruppe.

Luisens aufgestützte Achsel kommt dem Hals Friderikens so nahe, daß die Hand des umhalsenden Armes weit über die andere Schulter der kleineren Schwester hinabreicht; so kann Friderike ihre Linke auf die Hand der Luise legen. Waagerecht und senkrecht gehaltene Finger kontrastieren, mehr noch der erhobene und gewinkelte Unterarm mit dem gesenkten, kaum bewegten auf der anderen Außenseite der Gruppe.

Manche Unterschiede kommen hinzu. Die Kronprinzessin ist weiter dekolletiert als die Prinzessin Luise. Verschieden ist die Gürtung: bei Luise hoch, dicht unter dem Busen, wie es damals in Paris Mode war. Dadurch werden die säulenhaften Faltenstege um so länger. Der Busen ist von schmalen Faltenzügen in großem Halbkreis umrahmt, so daß für Kopf und Brust die Form einer Büste entsteht, über dem hohen Unterbau. Vom übergeschlagenen Fuß Luisens bis zu ihrer aufgestützten Schulter ziehen schmale Falten, betonen die Anlehnung, überschneiden die Gestalt Friderikens und lassen so die Kronprinzessin als Hauptgestalt wirken.

Französinnen trugen auch während der Revolution nicht immer gleiche Gewandung, wollten wie je durch Abwechslung reizen, nun nicht ohne Kühnheiten; eine Pariserin erschien auf einem Fest nur mit einem Tigerfell angetan, das war nicht leicht nachzuahmen.

Friderike ist nicht genau nach der Pariser Mode gekleidet, eigentlich sogar mehr griechisch als Luise. Bei der kleineren Schwester liegt der Busen tiefer, eingerahmt durch zwei gekreuzte Bänder, welche einen zugespitzten Doppelbogen bilden. Man bemerkt, daß Schadow die vier Formen nicht gleichartig neben einander geben wollte.

Friderikens Gürtel ist vernünftiger Weise an der Einziehung des Körpers über den Hüftknochen umgelegt, durch das überfallende Oberkleid fast ganz verdeckt, beides wie an Frauenstatuen des Altertums, bei denen jedoch der Bausch des Stoffes vor dem Gürtel, der „kolpos", viel größer ist und mehr vorragt, auch als Tasche diente, wie schon in der Odyssee erwähnt. Schadow verleiht den Gewandfalten starkes Relief nur auf der Rückseite, wie wir sehen werden.

Wie aus Schriften des Altertums bekannt, war das Gewand der keuschen Spartanerinnen auf einer Seite dem Bein entlang geschlitzt. Friderikens Oberkleid ist beiderseits offen, was auf der einen Seite durch

Luisens Spielbein verdeckt ist, auf der anderen sieht man den Stoff auseinander klaffen, zunehmend nach unten; das Spielbein drängt nach vorn. Klaffen des Oberkleides unter dem Gürtel kommt auch in der Antike vor, zuweilen in der klassizistischen Mode, häufig vorher schon seit Jahrhunderten, doch in schweren Stoffen über Reifröcken.

Wie an den Oberkörpern der beiden Gestalten, so ist auch unterhalb das Faltenwerk kontrastreich durchgeformt. Etwa in Höhe der Oberschenkel, von links nach rechts: das herabhängende Tuch (Ersatz des Blumenkörbchens) mit reich schwingenden Rändern; die senkrechten geradlinigen Faltenstege; die glatte Fläche am Spielbein; die Stoffmulden vor Friderikens Standbein, verursacht durch das Anheben beiderseits zum Gürtel; der umgeschlagene Teil, wenig gefaltet, ungefähr gleichlaufend mit Luisens Spielbein; die glatte Fläche am Spielbein der Kleineren, kürzer, das Knie tiefer; ganz außen wieder Kurven, vom Gürtel bis zum Fuß, länger, flacher und weniger auffallend als gegenüber an Luisens Tuch.

Nun ist noch zu beachten, daß Marmor nicht so fest hält wie Bronze oder Holz. Marmor besteht aus winzigen Kalkteilchen, oft mit Kristallen, gepreßt durch geologische Vorgänge, doch bei unvorsichtigem Bearbeiten leicht brechend oder splitternd. Bronze wird in glühendem Zustand gegossen, das Holz des Baumstammes wahrt den organischen Zusammenhalt. Der Künstler kann daher mit Bronze oder Holz viel freier umgehen als mit Marmor.

Die reichen Römer des Altertums ließen für ihre Paläste und Gärten berühmte Bronzestatuen griechischer Meister in Marmor kopieren. Nackte Gestalten mit getrenntem Stand- und Spielbein würden in der Marmorkopie über den Knöcheln abbrechen. Man verstärkte daher eines der Beine, meistens durch einen Baumstumpf. Dies Hilfsmittel wurde auch von den Steinbildhauern der Renaissance übernommen, sogar von Michel Angelo. Als Kind wunderte ich mich, wenn ich Abbildungen von Statuen nackter Götter und Heroen betrachtete, weshalb sie so dicht an einem abgehauenen Baum stehen, der Rand müßte sie doch kratzen. Bekleidete Standbilder, wie zumeist in der christlichen Kunst, brauchen natürlich keinen Baumstrunk, desgleichen nicht Schadows Prinzessinnen.

Aber auch die Arme bereiten dem Steinbildhauer Schwierigkeiten, wenn sie sprechen sollen, vom Körper abstehen. Man hat sich oft damit geholfen, daß man sie aus einem besonderen Stück meißelte und an der Schulter tief genug einfügte. In neuerer Zeit geschah das besonders häufig, weil viele Bildwerke vom Künstler nur in Ton modelliert wurden, auf Eisengerüsten beliebiger Zusammensetzung; das Tonmodell wurde dann nach Carrara geschickt, wo es ein trefflich geschulter und erfahrener „Marmorario" in den Stein übertrug, notfalls stückweise.

Ein anderes Hilfsmittel war es schon bei jenen römischen Marmorkopien nach griechischen Bronzen, zwischen dem bewegten Arm und dem Rumpf einen Steg aus dem Block stehen zu lassen. So bei der berühmten „knidischen" Venus im Vatikanischen Museum, deren linker Arm weit abgestreckt ist, mit der Hand auf ihrem Badetuch über einer Vase; der Marmorsteg zwischen Rumpf und Arm ist ziemlich breit und sehr lang. Der Besteller dieser Kopie war gewiß an derlei gewöhnt und ärgerte sich nicht darüber.

Die großen Steinbildhauer der Renaissance und des Barock erfanden ihre Werke so in den Block hinein, daß Anstückungen und lange Stege nicht nötig waren. Michel Angelo ließ die Arme meistens dicht am Rumpf, einer jedoch ragt oft frei aus dem Marmorblock heraus, technische Kühnheit.

Schadow hat hier freilich nicht, wie Michel Angelo oft, alsbald in den Marmor gemeißelt, rechnete aber, noch ehe er die Arbeit am großen Modell begann, auf die Ausführung in Marmor, dachte die Gruppe mit reifer Erfahrung in den künftigen Block hinein. Alles, was aus dem Rumpf herausragt oder von ihm Abstand hält, ist in Wirklichkeit ein Teil des Blockes.

Zwei Arme liegen den Körpern mehr oder minder fest an, auf der Rückseite. Den zum Teil frei herausgemeißelten Arm Luisens hält oben die breite Steinmasse des Ärmels bis fast zum Ellenbogen, unten sind die Finger mit dem herabhängenden Tuch verbunden, welches lose gefältelt scheint, in Wirklichkeit ein Stück des Gesamtblockes ist. Betrachten wir die Finger ganz aus der Nähe, dann entdecken wir, daß winzige Stege ihnen zu Hilfe kommen, die jedoch beim Blick auf die Gesamtgruppe versteckt bleiben. Sie fehlen am Gipsmodell.

Friderikens erhobener und herausragender Arm ist mit dem Rumpf verfestigt durch ein Tuch, welches den Oberarm bis nahe zum Ellbogen verdeckt und frei herabzuhängen scheint, aber mit dem Teil auf der Rückseite eine dicke Steinmasse bildet, die an Brust und Gürtel mit dem Rumpf verbunden ist. Luisens Finger liegen auf diesem Tuch, etwas anders bewegt als im Gipsmodell, auch die Faltenstege sind leicht verändert, so daß die Finger fester aufliegen; der leicht angehobene Zeigefinger ruht auf einem kurzen Steg, ebenfalls am Gipsmodell fehlend und am Marmor nur zu sehen, wenn man ganz aus der Nähe von der Seite her unter diesen Finger blickt. Friderikens Handgelenk hebt sich ein wenig empor, Handteller und Finger liegen auf Luisens Hand.

Eine sehr wichtige Aufgabe für den Steinbildhauer ist es, dafür zu sorgen, daß der schmale Hals unter der schweren Masse des Kopfes nicht durchbricht.

Man bemerkt an Luisens Hals einen Sprung. Schadows Meisterwerk wurde während des Bombenkrieges aus dem Schloß in den Keller des

Domes gebracht. 1945 wurde es hervorgezogen, ohne Beaufsichtigung durch den damaligen Direktor der National-Galerie. Die schwere Last rutschte aus, Luisens Kopf brach ab. Schadow konnte derartiges nicht voraussehen, er hatte alles getan, um die beiden Hälse zu sichern.

Luise trug stets eine Halsbinde dicht unter dem Kopf, die nur auf wenigen ihrer vielen Bildnisse weggelassen ist. Meistens wird gesagt, sie habe damit einen Kropf verbergen wollen — der jedoch tiefer vorragt. Ein erfahrener Arzt des Potsdamer Joseph-Krankenhauses sagt mir, die Binde solle Narben von Skrofulose-Entzündungen verdecken; aus dieser besonders in der Jugend häufigen Krankheit entstehe oft Tuberkulose. Luise war häufig schwer krank, wie Zeitgenossen berichten, ohne die Art der Erkrankung anzugeben. Viel seelisches Leid kam hinzu, 1804 durch den frühen Tod eines geliebten Kindes, seit 1806 über die Zertrümmerung Preußens durch Napoleon. Bereits 1810 ist sie gestorben, erst 34 Jahre alt, wenige Tage nach Ausbruch einer Lungenentzündung.

Diese Binde war dem Bildhauer willkommen als Verstärkung des Halses. Außerdem dienen Locken zu weiterer Sicherung; ein gefranstes Ende der über dem Kopf gekreuzten Binde reicht weit auf die Schulter hinab.

Friderikens Kopf ist schräg abwärts geneigt, ihr Kinn ragt daher nicht so weit über den Hals hervor wie bei Luise. Wiederum verbreitern Locken die Steinform des Halses, auf der Innenseite schmaler, doch mit Luisens Ärmel verbunden.

Viel stärker jedoch ist die Sicherung dieses Halses auf der Rückseite. Unter Friderikens kurzem Gelock, mit den empor gebundenen Zöpfen, liegt dort eine breite Steinmasse quer dem Hals an: Luisens Ärmel.

Anders die Verfestigung für den Hals der Kronprinzessin: ihre Locken, nebst dem anderen Ende der Halsbinde, fallen rückwärts weit herab, vom Scheitel bis auf die Schulter, ein hohes, mächtiges Rechteck.

Es ist bemerkenswert, daß die Sicherungen für den Hals jeder Figur an der Vorderseite möglichst eingeschränkt sind, so daß sie ein ungeübter Betrachter kaum wahrnimmt. Auf der Rückseite würde er den Unterschied zwischen den Frisuren der Schwestern wohl bemerken, die technische Bedeutung vielleicht nicht. In der Erfindung des Ganzen gehört alles zusammen; Luisens umhalsender Arm verbildlicht die innere Nähe der jung Vermählten und stützt technisch zugleich den Kopf Friderikens.

* Die Ausführung in Marmor geschah durch einen erprobten Gehilfen Schadows. Doch behielt der Meister sich vor, Köpfe und Hände selbst zu vollenden. Bald danach, gegen Ende des Jahres 1797, starb König Friedrich Wilhelm der Zweite, dessen Aufträgen so vorzügliche Bauwerke zu verdanken sind wie das Brandenburger Tor und das Potsdamer Marmorpalais. Mit dem plastischen Schmuck wurde überall Schadow beauftragt, namentlich den Reliefs in den Königskammern, der Quadriga auf dem Brandenburger Tor; auch das figurenreiche Grabmal für den Grafen von der Mark bestellte der König bei Schadow.

Der Nachfolger dieses kunstsinnigen (sonst nicht rühmenswerten) Monarchen, Friedrich Wilhelm der Dritte, hatte keinen Sinn für Schadows Meisterschaft. Von der Prinzessinnengruppe sagte er: „mir fatal!" — er pflegte statt ganzer Sätze nur zwei oder drei Worte zu sagen. Vermutlich mißfiel es ihm, daß seine Gemahlin Luise mit nackten Füßen dargestellt war, das eine Bein nebst Knie so deutlich, darüber die Rundung des Leibes, durch eine Falte gezeigt, und gar der Busen! umrahmt, die Brustspitzen wahrzunehmen, durch schmale Falten betont, die zu ihnen hinführen. Übrigens sind Bein und Busen gewiß nicht getreu nach der Kronprinzessin abgebildet, sondern nach einem gut gewachsenen Modell.

Luise hatte als siebzehnjährige Kronprinzessin ihre jugendliche Lebenslust oft in ausgelassenem Tanzen derart betätigt, daß es bei Hofe Anstoß erregte und ihr abgewöhnt wurde. Später galt sie als Vorbild strenger Sitte, im Unterschied von Friderike, deren innige Verbindung mit Luise in Schadows Gruppe dazu beitragen mochte, daß dies Meisterwerk dem neuen König „fatal" war.

Prinz Louis, Friderikens Gemahl, starb schon 1796. Die junge Witwe, an deren Trauer die Hofleute nicht recht glaubten, bestellte bei Schadow für den Berliner Dom ein großes Grabmal, nach ihren eigenen genauen Angaben. Der Verewigte schwebt aus einem Sarkophag gepanzert gen Himmel, unten kniet Friderike, vor sich drei Kinder (geboren in ihrer fast auf den Tag genau dreijährigen Ehe — die Kronprinzessin wurde nicht so rasch gesegnet). Schadows Entwurf des Ganzen, noch seinem königlichen Gönner vorgelegt, auch Zeichnungen und ein Tonmodell der Knienden sind erhalten. Der neue König gestattete dann die Ausführung nicht.

Gleich nach dem Thronwechsel mußte Schadow eine Gips-Wiederholung der Tonbüste anfertigen, die er 1794 angesichts der Kronprinzessin modelliert hatte. Der dort entblößte Busen, in der Marmorgruppe verbreitert, ist nun aber fast ganz verdeckt durch allerlei Kleidungsstücke, die von einem breiten schräg umgelegten Band angedrückt werden. Diese Versittlichung genügte dem Königspaar noch nicht; bei einer zweiten Gipsbüste reicht die Verdeckung noch höher hinauf, bis zum Halsansatz, durch Zufügen eines Spitzenkragens. Eine kleine Statue Luisens in ganzer Gestalt zeigt sie ebenfalls bis zum Hals vom Gewand umhüllt.

Schadow richtete mehrere Gesuche an den jungen König, die große Marmorgruppe im Schloß aufzustellen, wie es der verstorbene Gönner des

Meisters zweifellos beabsichtigt hatte, im Weißen Saal oder in den von Schadow mit Reliefs geschmückten Königskammern. Er bekam keine Antwort. Nach drei Jahren schrieb der König, die Gruppe sei zu schwer für den Fußboden des Weißen Saales. Schließlich wurde sie in einem Fremdenzimmer aufgestellt, der allgemeinen Besichtigung entzogen, sogar bei Hoffesten, und überdies in ungünstigem Licht. Unter Wilhelm dem Zweiten stand sie in der langen „Bilder-Galerie", dicht an der Wand, gegenüber den Fenstern, bei abendlichen Festen noch schlechter beleuchtet. Zur Zeit der Weimarer Republik wurde sie endlich in den Königskammern aufgestellt, dem Wunsche Schadows entsprechend. Jetzt also sehen wir sie in der National-Galerie vor der Mittelnische des großen Quersaales, zwischen den schwarzen Marmorsäulen, unter der goldverzierten Halbkuppel, auf dem von Schadow erdachten Sockel aus grauem Marmor mit den weißen Marmorkränzen um die Namen der Dargestellten. Außerdem habe ich das Meisterwerk so weit vorrücken lassen, daß man herumgehen kann.

Schadow hatte gehofft, die Gruppe werde im Schloß so aufgestellt, daß man auch die Rückseite betrachten könne. Diese ist deshalb höchst sorgsam ausgeführt, wie es sonst nicht oft geschieht. Allerdings rechnete der Meister nicht auf den Platz in der Mitte eines Saales, der für große Zeremonien, Galacouren und Tanz frei bleiben mußte. Die Marmorgruppe konnte also nur geringen Abstand von der Wand haben, die Rückseite daher nur schwaches Licht. Schadow hat ihr deshalb weniger Formen und viel kräftigeres Relief gegeben als der Vorderseite. Die Füße sind verdeckt, die Spielbeine natürlich nicht zu sehen.

Friderikens Oberkleid bedeckt fast die ganze Breite der Gestalt, ist rechts am Gürtel befestigt, links an einem Band unter der Schulter. Die Stoffmulden, höher oben ansetzend, sind an Zahl geringer als vorn, aber weit mehr eingetieft, die Stege also höher, mit breiteren Schattenflächen, so daß sie auch in schwachem Licht deutlich genug wirken. Die Gestalt ist weniger quergeteilt als an der Vorderseite.

Die senkrechten Falten an Luisens Gewand, in der Vorderansicht eine schmale Fläche einnehmend, reichten auf der Rückseite ursprünglich am Gipsmodell vom Gürtel bis zur Basis in ganzer Breite herab. Diese Einförmigkeit mißfiel vielleicht dem Meister. Als er den Blumenkorb durch ein Tuch ersetzte, ließ er vorn von diesem nur ein kleines Stück herabfallen, legte es dagegen auf der Rückseite sehr breit herum. Er modellierte es nicht etwa auf das Modell, sondern heftete diesem ein mit Bier und Gips getränktes Tuch an; der Gips ist teilweise abgesprungen, man bemerkt daher, daß ein Stück wirklicher Leinwand an der fertigen Gipsgruppe hängt. Schadow hat selbst über diesen Teil seiner Arbeit genau berichtet und dabei hervorgehoben, daß die am Modell vorhandenen Falten sich durch das nasse Leinen durchgeprägt hätten, ähnlich wie es an Werken der alten Griechen zu sehen sei. Dies „Durchscheinen" der

senkrechten Falten an Luisens Gewand durch das darüber liegende Tuch, auf der Rückseite, ist auch in der Marmor-Ausführung zu sehen.

Ein solches Tuch wurde damals sehr viel getragen, der sogenannte Schal, zur Ergänzung der allzu leichten Kleidung bei Kälte oder Zugluft. Außerdem hantierten die Pariserinnen auf vielerlei Weise mit dem breiten und sehr langen Tuch, zur Koketterie, bald über einem, bald über anderem Teil ihres dünnen, eng sich anschmiegenden und oft durchsichtigen Gewandes den Schal anhebend und wieder auflegend, was aus vielen Darstellungen zu entnehmen ist, etwa den Bildnissen der Madame Récamier.

In der National-Galerie hängt ein Porträt der Fürstin Galizin, lebensgroß in ganzer Gestalt, gemalt von Füger, dem berühmten Wiener Professor und Galeriedirektor, 1792. Die Fürstin, geborene von Schmettau aus Berlin, lebte ohne ihren russischen Gemahl in Münster, wo Goethe auf der Rückkehr aus Frankreich 1793 einige Tage Gast in ihrem Hause war; seine Schrift über die „Campagne in Frankreich" berichtet ausführlich von der berühmten Dame und den Gesprächen mit ihr. Sie war nahe befreundet mit geistig hervorragenden Männern, namentlich dem holländischen Ästhetiker Hemsterhuis — dessen Sammlung antiker Gemmen sie verwahrte und dem Dichter zu jahrelangem Studium nach Weimar schickte — und mit Hamann, dem „Magus des Nordens", welchen Herder und Goethe verehrten; Hamann war damals bereits verstorben und, als Ketzer, im Garten der Fürstin begraben. Goethe schreibt von ihrem „halb klösterlichen Leben", doch gebot auch darin Königin Mode: die streng katholische Frau ist in fast durchsichtigen Stoff gekleidet wie die Pariserinnen, welche „auf dem Vulkan tanzten". Aber mit dem langen Schal wußte sie nicht gleich jenen umzugehen, auf dem Bildnis jedenfalls hält sie ihn fast etwas lächerlich mit beiden Händen in die Luft.

Es versteht sich, daß in Schadows Gruppe die Kronprinzessin nicht mit ihrem Schal kokettiert; dessen Breite und Länge ist nur auf der Rückseite zu sehen, hätte übrigens die so meisterlich ausgeglichene Vorderansicht verdorben.

Wir beobachten hier einen merkwürdigen Vorgang im Arbeitsprozeß, zwischen der Gestaltung des Gipsmodells und der Ausführung in Marmor: Selbstkritik und Korrektur.

Am Modell ist das gipsgetränkte Leinentuch im Rücken vorläufig angehängt, an einer Stelle, wo es in Wirklichkeit nicht haften könnte, im Marmor am Gürtel befestigt. Es ergeben sich dabei große Faltenkurven, die nun mit dem stärksten Faltensteg an Friderikens Überkleid einen wirksamen Doppelbogen bilden; dieser mündet nach oben in ein ansteigendes Faltenbündel, Luisens Brusttuch, welches dann zu ihrer rechten Schulter umbiegt. So beherrscht ein großartiges Lineament die ganze Rückseite, während in der Vorderansicht die an Einzelkontrasten reiche,

aber viel flacher gehaltene Gewandung dem Eindruck des Geistigen untergeordnet bleibt, der inneren Verbindung des Schwesternpaares.

Zu dem großen Faltenornament der Rückseite kommt aber noch etwas besonderes: Friderikens entblößter Arm, von der Schulter bis zur Hand, stellenweise frei herausgearbeitet, junge Frauenschönheit über so viel Kleiderstoff. Jener mächtige Faltenzug bildet an Luisens Rücken eine Art Oval, den Unterarm Friderikens umrahmend. Links ist ein Teil ihrer Schulter entblößt, infolge Abrutschens des Bandes, das ihre Gewandung trägt, darüber ragen nackte Teile der erhobenen Arme beider Schwestern hervor; rechts fängt Luisens herabhängender Unterarm diese merkwürdige Reihe heller Formen auf.

Friderikens Arm ist so zart und liebevoll gemeißelt, daß ich annehmen möchte, Schadow habe ihn eigenhändig vollendet.

Links von der Marmorgruppe eine Vorarbeit, 1794, die Tonbüste der jüngeren Schwester, unmittelbar angesichts der Dargestellten ausgeführt, daher von sprechender Lebendigkeit. Du siehst, wie fein die Lippen gezeichnet und wie in den Augen die Regenbogenhaut und die Pupille angegeben sind, bei der Marmorausführung dagegen weggelassen, weil sie nämlich in Marmorbildern des Altertums fehlen. Wenn Du genau hinschaust, entdeckst Du Spuren des Werkzeuges, mit welchem der Meister den weichen Ton zurechtgestrichen hat; so schaust Du ihm zu!

Ihre dritte Ehe schloß Friderike mit einem Herzog von Cumberland, der dann König von Hannover wurde. Während ihre Schwester Luise schon 1810 gestorben war, lebte die nunmehrige Königin Friderike 63 Jahre, bis 1841. Sie gedachte gern ihrer Jugend, ließ von Schadows Büste Abgüsse machen und sagte dazu: „feu mon visage!“ — weiland mein Gesicht! Das heitere Temperament ist der alternden Königin geblieben.

Rechts neben dem Schwesternpaar steht eine Marmorbüste, ebenfalls von Schadow: der alte Goethe. Würdig, wie er wohl seine vielen Besucher empfing, einen Orden an der Brust. Andere Bildnisse Goethes, deren Du Dich vielleicht erinnerst, sollen ihn als Liebling der Götter zeigen und in höheren Sphären schwebend. Schadow sah jedoch im Antlitz des „Olympiers“ leise Spuren von Enttäuschung und seelischen Leiden. Wenn Du etwas zurücktrittst, nach rechts, nach links, wirst Du diese Spuren immer deutlicher wahrnehmen. Du kannst davon auch aus Dichtungen und Prosaschriften seiner Altersjahre erfahren. Schadow benutzte bei der Arbeit, 1821 und 1822, einen Abguß nach dem Leben. Selbst gesehen hatte er den Dichter 1816 in Weimar und nach dessen Kopf damals eine Medaille modelliert, jedenfalls die Züge und den Ausdruck des Menschlichen darin mit dem unbeirrbaren Blick des Urberliners für die Wirklichkeit wahrgenommen und nicht vergessen. Keineswegs ist der Abguß einfach in Marmor übertragen, sondern alle Einzelheit empfunden, mit künstlerischer Meisterschaft durchgeformt und zur Einheit gebunden. Diese Büste scheint mir eine wertvolle Aussage über den großen, in langem Leben und Schaffen gereiften Menschen.

Gegenüber ein Teil aus Schadows figurenreichem Grabmal für den Grafen von der Mark, einen natürlichen Sohn des Königs Friedrich Wilhelm des Zweiten, welcher das Werk bei Schadow bestellte. Es stand früher in der durch Bomben zerstörten Dorotheenstädtischen Kirche. Der hier ausgestellte Sarkophag mit der Gestalt des früh verstorbenen Gräfleins ist eine Leihgabe der Kirchenbehörde. Das Bübchen, ein kurzes Schwert in der Hand, scheint zu schlummern, anmutig bewegt.

Schadow hat nicht wie Canova und Thorvaldsen europäischen Ruhm erlangt. Die Schwesterngruppe blieb Jahrzehnte hindurch im Schloß verborgen, erst später konnte man sie dort bei Fremdenführungen sehen, freilich nicht mit Muße betrachten; ebenso die Reliefs in den Königskammern. Das Viergespann auf dem Brandenburger Tor, 1945 zerstört, wurde als Symbol berühmt, stand aber zu hoch, um als Kunstwerk gesehen zu werden. Das Denkmal des Grafen von der Mark war in einem Anbau der Dorotheenstädtischen Kirche ungünstig aufgestellt; und dorthin kam nicht der Fremdenstrom, sondern nur, wer von diesem Werk gehört oder gelesen hatte, mußte den Küster suchen, wenn er nicht eine Sonntagspredigt anhören wollte. Andere von Schadow geschaffene Denkmäler standen außerhalb Berlins. Schon in Rom hatte er Skizzen zu einem Monument Friedrichs des Zweiten gezeichnet und modelliert, sie wurden nicht ausgeführt, auch nicht sein Entwurf für ein Grabmal der Königin Luise, den Auftrag erhielt sein jüngerer Kollege Christian Rauch, der vormals zeitweilig Kammerdiener Luisens gewesen war. Zu Rauchs Marmorsarkophag dieser Königin — künstlerisch nicht so bedeutend wie Schadows Skizze — wallfahrteten die Patrioten.

Nach den Freiheitskriegen wurden die fünf Statuen der Generale neben und gegenüber dem Wachtgebäude Schinkels und schließlich das aufwendige und figurenreiche Denkmal Friedrichs des Zweiten, Unter den Linden, bei Rauch bestellt. Schadow lebte noch bis 1850, war Direktor der Akademischen Hochschule, schrieb mancherlei. Mit Berliner Humor sagte der Alte: „Mein Ruhm ist in Rauch aufgegangen.“

Nach dem Tode verwandelte man Rauchs großes Atelier, mit zahlreichen Gipsen, in ein Museum, das freilich kaum besucht wurde. Zur Zeit der Weimarer Republik wurde dies Gebäude an das Warenhaus Wertheim verkauft und abgerissen; ich stellte die Gipse dann in der Orangerie des Charlottenburger Schlosses auf. Während des Hitlerkrieges sind sie zugrunde gegangen.

Für die National-Galerie wurde 1886 Schadows Goethe-Büste angekauft, 1888 vierzehn kleine Skizzen aus Ton, Wachs, Gips, 1889 das große Gipsmodell der Schwesterngruppe, 1906 achtzehn kleine Gipsmodelle in Bronze abgegossen, sowie vier größere Gipsmodelle aus dem Jahre 1788 zu den Stuckreliefs in den Königskammern: römische Signiferi, Krieger mit Siegeszeichen. 1917 wurde ein Selbstbildnis des Meisters erworben, Gips, um 1790 entstanden, bald nach seiner Rückkehr aus Rom.

Mit wesentlicher Hilfe des vorzüglichen Schadow-Kenners Mackowsky konnte ich 1910 eine große Schadow-Ausstellung in der Akademie am Pariser Platz veranstalten, Katalog von Mackowsky.

Veit Weiterhin an der Wand zur Rechten ein Gemälde, im Widerspruch gegen den Klassizismus entstanden, durch Wahl eines anderen Vorbildes.

Junge deutsche Künstler verließen bald nach 1800 ihre Akademien, enttäuscht, ja angewidert von der damaligen Mode-Malerei, wanderten nach Rom und wollten dort Form und Sinn italienischer Gemälde aus früheren Jahrhunderten zu neuem Leben erwecken. Cornelius, der regsamste unter ihnen, schrieb am dritten November 1814 an Josef Görres, die Kunst sei „eine feile Dienerin üppiger Großen, eine Krämerin und niedrige Modezofe" geworden. Zu ihrem Patron erkoren sie den Evangelisten Lukas, der eigentlich Arzt war, aber als Maler ältester Madonnenbilder galt. Wegen ihrer christlichen Gesinnung wurden die Lukasbrüder von den Stipendiaten der Pariser Akademie in Rom spöttisch „Nazarener" genannt, und diese Bezeichnung ist in der Kunstgeschichte geblieben. Sie erneuerten auch das alte Verfahren der Wandmalerei „al fresco" (im frischen), nämlich auf nassem Bewurf, die Farben mit Kalkwasser angerührt, daher blasser als in Bildern, die mit klebenden Bindemitteln auf Holz oder Leinwand gemalt sind. Der „Freskant" muß rasch arbeiten, um fertig zu sein, ehe das vorgesehene Stück des Bewurfes trocken wird. Deshalb und auch mit Rücksicht auf die Größe des auszumalenden Raumes legt er die Flächen seines Bildes breiter an als der Werkstattmaler, der sein Gemälde mit so vielerlei Einzelheiten ausschmückte. Sind die Farben getrocknet, dann sehen sie ganz anders aus als beim Malen, der Freskant mußte das mit genügender Erfahrung berechnen.

Die 1813 anhebenden Freiheitskriege hatten ihren Namen von den Hoffnungen der besten Deutschen auf demokratische Freiheit; nach den blutig errungenen Siegen folgte bittere Enttäuschung. Die Reaktion hat dann die Umbenennung in „Befreiungskrieg" erfunden, nämlich als wäre die Begeisterung von 1813 nur gegen Napoleon und zugunsten der deutschen Fürsten gemeint gewesen, deren Beseitigung Arndt gewünscht hatte.

Die Lukasbrüder hofften, nach dem Siege würden im deutschen Vaterlande auf den Höhen Bauten entstehen, in denen sie für das frei gewordene Volk Wandbilder al fresco malen dürften.

Es kamen dann auch allmählich große Aufträge zu Fresken in öffentlich zugänglichen Gebäuden, die für unterschiedliche Zwecke bestimmt waren, doch durchweg dem heutigen weiten Begriff „Kultur" einzureihen sind.

König Ludwig der Erste von Bayern hatte sich in Rom als Kronprinz mit den Lukasbrüdern befreundet, besonders mit Cornelius. Noch vor seiner Thronbesteigung gab er das erste Beispiel für die Pflege der Wandmalerei in öffentlichen Gebäuden: Cornelius malte in zwei Sälen der Münchener Glyptothek Deckenbilder aus der homerischen Sagenwelt, später in der langen Südhalle der älteren Pinakothek eine Reihe von Wandbildern zur Kunstgeschichte (mit Beteiligung von Schülern), in der Ludwigskirche Biblisches. In Berlin entwarf Schinkel für die Vorhalle des Alten Museums jene im Bombenkrieg beschädigten und jetzt abgenommenen Fresken, deren Farbigkeit so reizvoll zwischen den grauen Säulen hervorleuchtete. Schließlich wurde Cornelius nach Berlin berufen, um den dort geplanten Camposanto, eine große Grabhalle neben dem Dom, al fresco auszumalen; dieser Bau wurde jedoch nicht ausgeführt, und Cornelius hat nur riesige Entwürfe gezeichnet, eine von ihm erdachte Christenlehre für beide Konfessionen. Im Mittelgeschoß der National-Galerie sind gegenwärtig Kartons zu Fresken aufgehängt, namentlich zu den im Bombenkrieg zerstörten Deckenbildern des Cornelius in der Münchener Glyptothek, auch drei für die Casa Bartholdy.

Veit, ein Enkel des Philosophen Moses Mendelssohn, malte im Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt ein dreiteiliges, fast zehn Meter langes Fresko: Einführung der Künste in Deutschland durch das Christentum (später in den Neubau der Galerie übertragen).

Jüngere Maler, die unter dem Einfluß der Lukasbrüder gestanden hatten, bekamen ebenfalls große Aufträge zu Fresken. Schnorr bemalte im neuen Münchener Königsbau eine Reihe von Sälen, die eigentlich nur dazu dienten, diese Fresken aufzunehmen, Szenen aus dem Nibelungenlied, für welches seit 1807 die Deutschen sich begeisterten. Steinle malte im Treppenhaus des Kölner Museums alle Glorien dieser Stadt bis zum Ausbau des Domes unter Friedrich Wilhelm dem Vierten (obwohl König von Preußen), auch Säle in der neuen Burg Rheineck. Schwind bemalte das Treppenhaus der Karlsruher Kunsthalle (ein Zähringer Herzog gründet das Freiburger Münster), den Vorbau des Wiener Opernhauses (Zauberflöte), schuf die Bilder auf der Wartburg, den Sängerkrieg und die leider durch Feuchtigkeit schwer geschädigten Fresken aus dem Leben der Landgräfin Elisabeth.

Alfred Rethel, in Aachen geboren, strebte auf eigenem Wege die kraftvolle Form der alten deutschen Meister zu erreichen. Von den acht Fresken im Kaisersaal des Aachener Rathauses sind vier von Rethel gemalt, die anderen — nach seinen Entwürfen — von Josef Kehren, in zu starken Farben: Szenen aus der Geschichte Karls des Großen; auf den Trümmern seiner Pfalz steht das Rathaus.

Alle diese Aufträge waren gut gemeint. Man dachte noch nicht daran, Ölgemälde von lebenden Künstlern in Menge für Museen zu kaufen, welche für die herrenlos gewordenen Kunstwerke alter Meister bestimmt waren. Die Kunst der Gegenwart sollte durch Bestellung großer Wandgemälde gefördert werden. Diese gute, wohl richtige und vorbildliche Absicht ist den „Nazarenern" zu verdanken, was man nicht vergessen sollte. Das erste große Museum für Ölgemälde lebender Künstler war die Neuere Pinakothek in München, 1853 eröffnet; dort wurden zunächst die vielen Bilder aufgehängt, die Ludwig der Erste vorher für sich gekauft hatte. Die großen Außenwände bemalte Kaulbach. Für diesen wurden die riesigen Flächen im Treppenhaus des Neuen Museums zu Berlin bestimmt. Die National-Galerie war der späteste Museumsbau für neuere Kunst, 1876 eröffnet. Ihr erster Direktor, Jordan, dachte daran, die großen Wandflächen des Treppenraumes an Marées zu vergeben, konnte das jedoch bei der preußischen Landeskunstkommission nicht durchsetzen, die zur „Pflege der monumentalen Kunst" über mehrere hunderttausend Goldmark jährlich verfügte.

Im Vorstehenden handelt es sich durchweg um Neubauten (auch die Säle der Wartburg können dazu gerechnet werden, nur vielleicht nicht der Aachener Kaisersaal), hauptsächlich um Museen. Große Wandflächen wurden schon bei der Bauplanung für die Fresken bereit gehalten. In der Älteren Pinakothek war das Treppenhaus noch sachlich schlicht, später entstanden die großen Treppenhäuser für Wandgemälde, das prunkvollste schließlich im Wiener Kunsthistorischen Museum, von Semper und Hasenauer 1872 bis 1889 erbaut, in der Gründerzeit; da gibt es auch Wandgemälde, von Makart, Gustav Klimt und anderen, aber vor lauter Prunk entdeckt man sie nur, wenn man bereits auf der Treppe den Baedeker liest.

Inzwischen war aus Belgien und Frankreich durch Piloty 1855 die „Historien-Malerei" gekommen, riesige Bilder, nicht al fresco, sondern Öl auf Leinwand, nicht bestellt, sondern zum Verkauf an Museen gedacht, auf Effekt beim weitesten Publikum berechnet. Im Treppenhaus der National-Galerie hingen dann drei gigantische Ölgemälde von Piloty, Makart und Lessing. Jene älteren Fresken hatten hohen und sozusagen positiven Sinn, nicht aber die „Historien-Malerei", vorbildlich für sie waren die berühmten Gemälde des Franzosen Delaroche und des Belgiers Gallait: „die Ermordung des Herzogs von Guise" und „Egmont blickt aus der Gefängniszelle auf sein Schaffott".

Je mehr Zeit verging, um so mehr war die erste Begeisterung der anfänglich so hochgemuten Lukasbrüder verblaßt. Lebensvoll blieben am meisten die Werke des Wieners Schwind, der nie von den Grazien seiner Vaterstadt verlassen wurde, und dessen Sinn für die deutsche Landschaft, Burg und Wald und Städtchen, seinen kleinen Bildern so unvergleichlichen Reiz gibt. Nach einigen in Frankfurt verbrachten Jahren — wo er bereits einmal den Sängerkrieg malte — wurde er Professor an der Münchener Akademie, deren Direktor Piloty nun die riesigen Historienbilder in Öl malte: Seni an der Leiche Wallensteins, Tod Alexanders des Großen, Entdeckung Amerikas — Schwind sagte zu ihm: „Welchen Unglücksfall aus der Weltgeschichte werden Excellenz heuer malen?"

Auch die Kunstfreunde verloren den Sinn für die großen Wandgemälde. Die Riesenbilder Kaulbachs im Berliner Neuen Museum reichten von Arminius dem Cherusker bis zum Zeitalter der Reformation; hoch in der Mitte stand Luther und hielt mit beiden Händen die aufgeschlagene Bibel empor, dicht unter ihm her standen oder saßen zahlreiche Prominente, unter denen jeder Gebildete den Charakterkopf Shakespeares erkannte. Wölfflin sagte: „Die Bibelversteigerung!"

Arthur Kampf, gleich Rethel in Aachen geboren, erhielt vor und nach 1900 Aufträge zu großen Wandgemälden, in Magdeburg für das Museum, in Berlin für die neue Bibliothek und den Dom. Er bemühte sich um die kräftige Form Rethels. 1907 wurden Kampf und ich zur Hundertjahrfeier der Münchener Akademie eingeladen, einer Folge von gut bayerischen Festivitäten. Ich sorgte dafür, daß wir beide zwischendurch in einer Festpause zum Mittagessen bei meinem Freunde Toni Stadler („die bekannte Münchner Malerin" stand einmal in einer Berliner Zeitung) eingeladen wurden. Er war ein charmanter Wiener, lebte aber seit dreißig Jahren in München, malte seine reizenden kleinen Landschaften, hatte eine angesehene Stellung in der dortigen Künstlerschaft, war ein Duzfreund des Prinzregenten und daher in der Residenz wie zu Hause. Wir kamen verspätet zu Fisch, ich entschuldigte uns: „Ich habe diesem Geschichtsmaler noch die Säle in der Residenz mit den Fresken von Schnorr gezeigt, die er noch nicht kannte." Stadler: „I will Ihna sagn, i hob sie a noch net gsehn!"

Inzwischen war es in den deutschen Museen längst anders geworden. Es wurden nun viele Bilder gemalt, die nicht mehr für die bescheidenen Wohnräume eines leidlich wohlhabenden Bürgers gedacht waren, wie in der Zeit des „Biedermeier", sondern nur in die großen Salons reicher Kunstsammler paßten, oder in ein Museum.

Der Impressionismus sagte sich völlig los von der großen Linie, und nun war es für alle fortschrittlichen Künstler und Kunstfreunde mit der Wandmalerei hohen Anspruches vorbei. Liebermann verbrachte die Sommerzeit alljährlich in Holland. Sehr spät erst entschloß er sich, nach Rom zu reisen, namentlich seiner Tochter Käthe zuliebe. Dort sind, abgesehen von den Meisterwerken in den Galerien, auch Fresken der größten italienischen Meister zu bewundern, Masaccio, Botticelli, Michel Angelo, Raffael, die berühmtesten Wandgemälde in Europa. Liebermann sagte: „In ganz Rom gibt es nur e i n gutes Bild, das Papstporträt von Velazquez."

Das erste große Werk der Lukasbrüder, 1816 und 1817 gemeinsam ausgeführt, ist ihr bestes geblieben. Salomon Bartholdy, preußischer Generalkonsul in Rom, überließ ihnen einen Raum in seiner Mietwohnung uud bezahlte

ihre Auslagen. Ihm zu Gefallen, obwohl er bereits Jahre zuvor getauft war, wählten sie einen Gegenstand aus dem Alten Testament, die Geschichte Josephs. Um das denkwürdige Werk vor drohender Zerstörung zu bewahren, wurde es für die National-Galerie angekauft. Die Gemälde, 1887 von den Wänden in Rom abgelöst, befinden sich jetzt im Obergeschoß. Nur eines, das kleinste, wurde schon vierzig Jahre früher auf Leinwand übertragen, nach Berlin gebracht und jetzt hier aufgehängt.

Du siehst die oft dargestellte Szene aus der Josephlegende: der keusche Jüngling flieht vor dem begehrlichen Weibe Potiphars, sie zerrt ihm den Mantel ab, den sie dann — verleumderisch den Vorgang umkehrend — ihrem Gatten vorweisen wird. Gemalt ist es von Philipp Veit.

Beim Ablösen des Bildes von der Wand sind viele Teile des ursprünglichen Farbkörpers abgefallen. Man konnte nun auf der Leinwand die Fehlstellen nicht in Fresko-Technik ersetzen. Bei genauem Betrachten wirst Du die dick und etwas schmierig aufgetragenen Ergänzungen von den ursprünglichen, leicht und gleichmäßig mit Wasserfarben hingestrichenen Farbflächen unterscheiden.

Noch etwas anderes kannst Du hier sehen. Um bei dem raschen Malen keinen Fehler zu begehen, brauchte Veit eine Vorzeichnung, konnte sie jedoch nicht mit Kreide oder Kohle dem nassen Bewurf auftragen, zeichnete daher im Maßstab des geplanten Wandbildes einen „Karton" auf Papier, befestigte ihn über dem Bewurf und ritzte die Hauptlinien durch das Papier hindurch. Du erkennst an Veits Fresko, besonders von der Seite her, die kräftig eingedrückten Striche recht gut, zuerst etwa in dem Mantel und den Füßen Josephs. An den Baugliedern sind sie mit dem Lineal gezogen. So hast Du wieder einmal die Möglichkeit, den Künstler bei der Arbeit zu sehen.

Begas

Gegenüber eine Marmorgruppe von dem einst hoch gefeierten Reinhold Begas. Venus tröstet ihren Sohn Amor, den eine Biene gestochen hat; davon fabuliert der griechische Sänger Anakreon. Während die klassizistischen Bildhauer im Lauf von Jahrzehnten ihrem Vorbild immer strenger nachzueifern suchten und dabei immer langweiliger wurden, hat der junge Begas frisch und vorzüglich nach lebenden Modellen gearbeitet — und zwar in Rom, ohne sich um die vielen Hunderte römischer (ergänzter und geglätteter) Marmorkopien nach griechischen Originalen zu kümmern. Es gab noch nicht das Thermenmuseum, in welchem die antiken Bildwerke so aufgestellt werden, wie sie ausgegraben sind, nur vorsichtig gereinigt. Begas war dort auf der Hochzeitsreise, zeigte seiner jungen Frau vermutlich die großartigen Barockbrunnen, die Sixtinische Kapelle mit den Fresken des Michel Angelo, die Villa Borghese, das Albaner Gebirge, schleifte sie aber nicht durch die Antiken-Museen.

Seine Venus soll nicht antikisch aussehen, auch nicht durch melodiöse Linien erfreuen, wie etwa die Hebe des Canova (die wir noch sehen werden), ist vielmehr ein leibhaftiges Menschenweib, so verewigt, wie sie vor dem Meister saß, mit ihren dicken Beinen. Naturalismus statt Klassizismus. Es ist begreiflich, daß man in der Berliner Akademischen Kunstausstellung 1864 das Gipsmodell dieser Gruppe mit Entzücken sah, überrascht durch Wirklichkeit und warmes Leben, statt Schule und Kälte. Für manche Betrachter wurde der Reiz vielleicht noch erhöht durch die Meinung: das ist die junge Frau Begas. (Damenbeine waren nämlich noch langehin geheim; die Balletteusen trugen Tricots; 1897 erregte es Sensation, als Jsadora Duncan auf der Bühne mit nackten Beinen tanzte. Man müsse ihr auf den Knien danken, sagte mir die Frau eines Kammergerichsrats. Erst 1905 wurde in den deutschen Seebädern gemeinsames Baden von Frauen und Männern gestattet, zunächst nur für Ehepaare.)

Begas hat dies sein Jugendwerk besonders geschätzt, die Marmorausführung blieb unverkäuflich in seinem Haus am Tiergarten; erst als er achtzigjährig gestorben war, 1911, habe ich sie für die National-Galerie erworben.

Rodin

Inmitten des Raumes das Marmorwerk „der Mann und sein Gedanke" von dem Pariser Rodin, der um die Jahrhundertwende als kühner Neuerer und einer der größten Bildhauer aller Zeiten gefeiert war. Er lockert die plastische Masse, bildet manchmal eine Gruppe aus mehreren Gestalten, ohne sie in eine Gesamtform zu binden. Meißelt er aus *einem* Block, dann ist der Umriß zerteilt, wie hier. Meistens sind die Figuren in starker, oft in ausfahrender Bewegung, gern läßt er sie schweben. In Zeichnungen zaubert er mit eiligen Strichen Augenblicke der Bewegtheit auf das Papier. Man muß manche seiner Marmorwerke umschreiten, wenn man das Gegenständliche verstehen will. Dabei findet man aber nicht immer eine Hauptansicht, in der alles gesagt wäre. Die Oberfläche des Marmors ist aufs allerfeinste behandelt, zum Teil verschwimmen die Formen, man pries das als Impressionismus, der allerdings von Malern aufgebracht ist und bei ihnen völlig anders sich äußert. Große Stücke der Steinmasse sind hier unbearbeitet gelassen, wie in manchen Werken des von Rodin hoch bewunderten Michel Angelo, der jedoch seine Figuren wirklich unvorbereitet aus dem Block meißelte und dann oft die Arbeit aufgab, während bei Rodin das Stehenlassen ein planmäßiger Kunstgriff ist; hier sinnvoll, weil der „Gedanke" gleichsam aus dem Chaos durch die Inbrunst des Mannes herausgelöst wird.

Maillol

In der Nische am Fenster, zwischen den schwarzen Pfeilern, steht eine Bronzefigur, Meisterwerk des Südfranzosen Maillol, der sich nach mancherlei künstlerischer Betätigung erst seit 1900, bereits vierzig Jahre alt,

ausschließlich der Bildhauerei widmete. Im Gegensatz zu Rodin gibt Maillol ruhige Haltung, geschlossene Masse, schlichten Umriß, füllige Körperformen, einfache Oberfläche. Er steht unter dem Eindruck der antiken Bildnerkunst, ahmt sie jedoch nicht nach. Maillol hat in Holzschnitten zu Dichtungen des Altertums seine innere Verwandtschaft mit der griechischen Kunst anmutig bekundet.

Wir kehren nun um, zur anderen Hälfte dieses Saales.

Antike und Rokoko

Ein Marmorkindlein begrüßt Dich, hält Dir Rosen entgegen. Aus seinem Füllhorn rollen zwischen Blumen auch Schmuckstücke und Münzen. Schaust Du genau hin, dann merkst Du, daß der Rumpf dieses Kindleins anders aussieht als die übrigen Teile, er stammt nämlich aus dem Altertum, ist in Marmor von der griechischen Insel Paros gearbeitet, das Angestückte dagegen aus dem in neueren Jahrhunderten bevorzugten italienischen Marmor von Carrara. Mit freier Erfindung ist das antike Bruchstück zu einem „Genius des Überflusses" ergänzt worden, 1731 in Rom, durch Bouchardon, welcher 1733 Mitglied der Pariser Akademie wurde. Die Umarbeitung geschah für den damaligen französischen Gesandten in Rom, Kardinal Polignac. Nach dessen Tod wurde seine Kunstsammlung vom preußischen König angekauft, das freundliche Kind kam in die Bildergalerie von Sanssouci, später nach Berlin ins Museum, wo es sich aber wegen seiner Doppelnatur in keine der fachlich umgrenzten Abteilungen fügen wollte. Archäologen dachten einmal daran, Kopf, Arme, Beine, Füllhorn abzunehmen und so den Rumpf würdig der Aufnahme in die Antiken-Abteilung zu machen. Doch kam es nicht dazu, das reizende Werk blieb erhalten, freilich Jahrzehnte hindurch „magaziniert". Nun steht es hier als Sinnbild für die Herstellung unserer Museen: aus dem ruinösen Bruchstück ist neues Leben erblüht. Ein kleines Geschöpf noch, aber seines Daseins froh, begrüßt jeden, der zu ihm kommt, beschenkt ihn aus dem Füllhorn.

Gehst Du um die Figur herum, dann bemerkst Du, wie sich durch die Anordnung der Formen immer neue Wirkungen ergeben. Derlei war zu Bouchardons Zeit ein Hauptziel der Bildhauer. Beim Herumgehen siehst Du auf der Rückseite das antike Bruchstück gut und in ganzer Länge, gewahrst nun auch die Schönheit dieses griechischen Marmors mit den vielen glitzernden Kristallen. Vor allem aber wird Dich da die meisterhafte Ausführung entzücken, die ganz zarte Wellung der Oberfläche, etwa an den Schultern. Die Anstückungen unterscheiden sich davon durch das kalte Weiß des Marmors und mehr noch durch das Glatte, Unbelebte der Flächen. Die griechischen Bildhauer der klassischen Zeit arbeiteten nicht mit scharfem Meißel in Richtung der beabsichtigten Oberfläche, sondern holten sie geduldig und aufs feinste aus dem Marmor heraus, durch weiches Aufklopfen, senkrecht zum Stein, mit einem nicht sehr scharfen Spitzmeißel. Bouchardon hat vermutlich die Ergänzungen in Ton modelliert und ihre Ausführung einem „Marmorario" übertragen.

Wie Schadow bereits im Modell auf die spätere Sicherung des Marmors gegen Bruch bedacht war, so hier Bouchardon. Die völlig verschiedene Komposition bedingt natürlich andere Sicherungen.

Die schwere Masse des Füllhorns gibt dem Steingebilde Standfestigkeit und verbindet die Marmorbeinchen; zwischen Horn und Körper ein Tuch, welches den rückwärts ausschwingenden Teil des Hornes, wo es schmaler wird, tragen hilft, die Verbindung mit dem Bein des Kindes würde nicht ausreichen. Die frei bewegt scheinenden Blumenblätter halten einander fest, ebenso die Weintrauben. Die kleinen Arme können frei ausgestreckt sein, da sie nicht viel wiegen und als besondere Stücke in die Schultern eingefügt sind.

Die beiden nächsten Marmorfiguren sind ebenfalls für den Kardinal Polignac ergänzt, durch Lambert Sigismund Adam aus Nancy, der später für Sanssouci reizvoll bewegte Marmorgruppen geschaffen hat. Bei der knienden Frau ist das Gewand großenteils antik, bei dem stehenden Jüngling der Rumpf. In früheren Zeiten wollte man, bei aller Begeisterung für das klassische Altertum, den Prunk der Paläste oder Museen nicht durch Bruchstücke stören lassen, deshalb wurden sie ergänzt, oft irrig. Leider hat man dabei die verwitterte Oberfläche geglättet, damit sie vom Ergänzten sich nicht unterscheide. Bouchardon und Adam jedoch haben die ihnen anvertrauten Bruchstücke aus Achtung für ihre fernen Vorgänger nicht überarbeitet.

Lo Spagna

Eine andere Begegnung zwischen Altertum und Neuzeit siehst Du dann in dem großen Gemälde rechts von dem eben betrachteten Standbild: die drei Könige bringen dem neugeborenen „König der Juden" kostbare Gaben. Hier nun handelt es sich um Aufnahme antiker Formwelt in die bis dahin bestehende. Wie nämlich mit Hilfe der „Alten" die humanistische Wissenschaft sich von den Vorstellungen des Mittelalters zu befreien suchte, so die Kunst von der gotischen Form.

„Wiedergeburt" des Altertums, rinascimento — zum Kunstgeschichtlichen Begriff geworden, außerhalb Italiens unter dem französischen Wort Renaissance.

Nach manchen früheren Entlehnungen begann grundsätzliche Erneuerung des Alten sozusagen schlagartig in Florenz, seit etwa 1420, am deutlichsten in der Baukunst. Gemälde aus dem Altertum waren noch kaum bekannt, so beschränkte sich in der Malerei die „Wiedergeburt" hauptsächlich auf antikische Formen an dargestellten Baulichkeiten und sonstigem Zierat, so hier in der gemalten Umrahmung: Ranken, Kandelaber und allerlei seegängige Fabelwesen nebst geflügelten Knäblein, grau in grau, das soll wie antikes Marmorrelief wirken, der Grund, goldgelb mit Stückchen aufgelegten Goldes, wie Mosaik. Wesentlicher jedoch als das

Altertum war in der neuen Malerei die Aufgeschlossenheit für alles Sichtbare: Realismus nach vielen Jahrhunderten fast unwirklicher Kunst.

Man lernte nun den Raum bühnenhaft zu bilden und darin Gestalten frei aufzustellen, man erforschte die Gesetze der Perspektive und bezog die Landschaft dem Bild ein. So bemerkst Du hier die klare Raumgestaltung, die Anordnung der Figuren in verschiedenen Entfernungen vom Betrachter, die perspektivische Zeichnung des Stalles, die weitgedehnte Landschaft. Bezeichnend ist, wie für viele italienische Gemälde der Renaissance, das Großräumige, der Abstand zwischen den Gestalten, der freie Atem möchte man sagen, im Unterschied von Kunstwerken des Nordens aus derselben Zeit, wo der Bildraum mit Körpern und anderen Dingen dicht gefüllt ist.

Beim ersten Blick fällt Dir wohl am meisten die Schadhaftigkeit des Gemäldes auf. Zwar ist es kein Bruchstück, wie jene Rumpfteile aus dem Altertum, sondern die ganze Bildfläche vorhanden, aber ein großer Teil der Farben abgefallen, vor langer Zeit schon, nicht etwa durch den Bombenkrieg. Im fünfzehnten Jahrhundert nämlich wurde zumeist auf Holz gemalt, in fester und widerstandsfähiger Farbschicht, selten auf kräftiger und grundierter Leinwand, ganz selten aber mit Leimfarben unmittelbar auf sehr dünnem, fein gewebtem „Tüchlein", ohne Grundierung; so hier. Aus dem unten angebrachten Wappen geht hervor, daß ein Mitglied der reichen Familie Ancajani, von 1478 bis 1503 Abt des Klosters Ferentillo bei Spoleto, das Bild gestiftet hat. 1733 wurde es vom Hochaltar der dortigen Peterskirche in die Kapelle des Spoletaner Ancajani-Palastes gebracht, 1825 nach Rom, dort 1833 für Berlin gekauft. Nun stell Dir die Transporte von dazumal vor: in ungefedertem Fuhrwerk, bergauf und bergab, auf schlechten Landstraßen und holperigen Brücken, schließlich über die Alpen. Bei einer oder mehreren dieser Fahrten war die Leinwand offensichtlich gefaltet, manchmal wohl gerollt. Schlimme Erfahrungen machten reiche Kunstsammler vorsichtig. Um 1600 ließ Kaiser Rudolph ein von ihm gekauftes großes Gemälde Dürers aus Venedig bis in seine Residenz Prag durch vier Männer auf den Schultern tragen.

Bei dem Falten und Rütteln unseres Bildes blieben die Farben unterschiedlich haften, am besten die dünn aufgetragenen, biegsamen, so der rote Krapplack und die verschiedenen Arten des bräunlichen Ocker. Abgefallen ist vor allem das Blau, hergestellt aus dem kostbaren Lapis lazuli, der über See eingeführt wurde, daher Ultramarin genannt, welcher in dicker Schicht aufgesetzt werden mußte. Dürer schreibt dem Besteller eines Altarbildes, er werde diese Farbe sechsmal über einander auftragen. Infolge chemischer Vorgänge ist sie auf vielen alten Bildern „krank". Hier findest Du nur wenige Spuren des Blau an den Gewändern Mariens und der knienden Engel. Auch das aus Malachit geriebene und kräftig aufgetragene Grün ist größtenteils verschwunden.

Das Bild war früher nicht ausgestellt. Als ich es vor Jahrzehnten in einem Magazinraum nahe dem Amtszimmer des Generaldirektors Bode bewunderte, sagte er mir, man könne es zwischen den besser erhaltenen und sorgsam hergerichteten Gemälden nicht aufhängen, dürfe es aber auch nicht restaurieren lassen, was ja ein völliges Übermalen erfordern würde. Hier dagegen, einzeln aufgehängt, entfaltet das Bild, eben durch die Schadhaftigkeit, einen ungewöhnlichen Reiz.

Erhalten ist die in feinen bräunlichen Linien hingeschriebene Vorzeichnung, mit welcher die Arbeit begann. Du siehst nun also das Werk im Entstehen!

Der Maler erhielt erst spät das Bürgerrecht in seinem Wohnort Spoleto, er war spanischer Abkunft, daher Lo Spagna genannt. Der große Kunstkenner Burckhardt rühmt in seinem „Cicerone", darin er nur von Kunstwerken innerhalb Italiens spricht, ein anderes, in Spoleto gebliebenes Gemälde des Meisters als „einen der allerreinsten und jugendlichsten Klänge der ganzen Schule", nämlich der umbrischen, zu welcher lo Spagna gehörte. Dort im gebirgigen, von der Heerstraße etwas abgelegenen Umbrien, der Heimat des liebevoll frommen Franciscus, pater seraphicus, erblühte gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts eine hold anmutige Malkunst. Aus ihr ist Raffael hervorgegangen, und dessen Jugendarbeiten kommt lo Spagna am nächsten, besonders in seinen früheren Gemälden, vor deren einem Du hier stehst, wohl seinem schönsten. Begreiflich, daß es noch beim Ankauf für Berlin als Werk des jungen Raffael galt. Erst neuere Kennerschaft hat es dem Spagna zugeschrieben. Wenn Du der nun frei liegenden Zeichnung im Antlitz Mariens, des Engels inmitten, auch des jugendlichen Königs genau nachgehst, so wird Dir, denke ich, die Anmut der Linien und das Liebreizende des Ausdrucks unvergeßlich bleiben.

„Wiedergeburt" könnte eigentlich nur ein kurzes Geschehen bedeuten, **Luini**
aber der kunstgeschichtliche Begriff Renaissance umfaßt Jahrhunderte: Protorenaissance, Frührenaissance, Hochrenaissance, Spätrenaissance. Gehört das Bild des Spagna noch in die zartformige Frührenaissance, so das gegenüber hängende, einige Jahrzehnte später entstandene in die großformige Hochrenaissance, welche durch den genialen Lionardo angebahnt war. Gemalt ist es von seinem Nachfolger Luini, als Wandbild „al fresco".

Kirchen und weite Säle im Süden, nicht von vielen und oft riesigen Fenstern durchbrochen wie im Norden, gewinnen durch die großzügigen und gleichmäßig lichten Fresken herrlichen Schmuck, der nicht aufgenagelt ist, sondern wie aus der Wand herausgeblüht scheint. Seit der Renaissance störten manche Maler durch schwere Schatten und perspektivische Künste die hellfarbige Einheit der Wände und der Gesamträume.

Luini wahrte dagegen noch möglichst das Flächenhafte des alten Fresco; auch das wird Dir beim Vergleich mit dem früher entstandenen, doch schon tiefräumigen Altargemälde des Spagna deutlich.

Luini hat in der Umgebung Mailands mit glücklicher Begabung sehr viel al fresco gemalt, vornehmlich in Kirchen. Er war so geübt in der schwierigen Technik, daß er frei aus der Hand arbeitete, keinen „Karton" brauchte: Einritzungen der Hauptlinien, die wir an dem Fresko des Veit sahen, sind an dem Gemälde des Luini nicht zu entdecken, wohl aber viele spätere Ausflickungen.

Das hier gezeigte Bild stammt wahrscheinlich aus der Villa Pelucca bei Monza, deren Freskenschmuck 1817 abgelöst und auf Leinwand übertragen wurde; Teile davon befinden sich in den Museen zu Mailand und Paris, neun in Berlin, die jedoch zwischen den Ölbildern der Gemälde-Galerie nicht aufgehängt waren. Das Dargestellte ist nicht christlich, wie bei den meisten alten Fresken, sondern heidnisch, damals in Räumen weltlicher Bestimmung üblich.

Nach griechischer Legende verliebte sich Zeus, der Göttervater, oft in sterbliche Jungfrauen, und um sie zu betören, nahm er andere Gestalt an. Für die sidonische Königstochter Europa verwandelte er sich in einen Stier und trug sie schwimmend über das Meer nach unserem Erdteil, dessen Namen die Sage so deutet. Zwei Gefährtinnen halten den Purpurmantel der Prinzessin, eine dritte hilft ihr auf den Rücken des weißen Stiers. Die Anordnung der Gestalten ist symmetrisch, wie in der Hochrenaissance häufig, doch fühlt man zu sehr die Absicht. Die Bewegungen sind ungeschickt, namentlich bei dem Fräulein zur Linken. Man bemerkt auch, daß Luini sich mit Einzelstudien nicht lange aufhalten wollte, sie wären allenfalls für zwei von den acht Händen nötig gewesen, doch sind wohl alle aus dem Kopf gemalt. Wie anders Lionardos Abendmahl, wo sämtliche Hände der dreizehn Personen gezeigt, betont, nach Ausdruck und Bewegung unterschieden, aufs genaueste durchstudiert sind. Die einzeln geringelten Locken der Randgestalten sind mailändische Errungenschaften, auf manchen Gemälden des Bartolommeo Veneto sehen sie aus wie Golddraht. Über Europens Antlitz spielt ein leises Lächeln — ferner Abglanz vom Lächeln der „Mona Lisa" des Lionardo, welches die Kunstfreunde Jahrhunderte hindurch zu enträtseln bemüht waren.

Florentiner Meister

Links neben dem Fresko eine Brunnengruppe. Der Satyr, Fabelwesen im Gefolge des Weingottes, hebt freudig Trauben empor. Zu diesem Gefolge gehört auch der Panther, nach dem Traubensaft lechzend. Allerdings lieferte der Brunnen nur Wasser; aus einer Fratze ganz unten an der Schale sprudelt es hervor. Italiens prächtige Parkanlagen wurden mit Wasserkünsten und entsprechendem Marmorschmuck geziert. In einem

florentiner Garten stand einst dies vortreffliche Werk des beginnenden „Barock", aus dem Anfang des siebzehnten Jahrhunderts. Im Vergleich mit der früheren Kunst sind die Formen nun schwellend, die Achsen des Körpers gegensätzlich gedreht. Mit großem Geschick ist das reiche Gebild in den Marmorblock hineingedacht. Mannigfach wird der Zusammenhalt des Steins gesichert, doch so, daß in der reinen Vorderansicht davon möglichst wenig zu bemerken ist. Schaut man von der Seite, dann zeigt sich, wie der lange, kräftige Weinstock das Ganze festigt, durch riesige Blätter mit dem Kopf des Satyrs verbunden. Das oberste Stück des Traubenbündels war einmal abgebrochen, vermutlich bei unvorsichtigem Transport.

Bayrischer Meister

In der Nische neben dem Fenster steht, aus Lindenholz geschnitzt von einem bayrischen Meister, die „unbefleckte Maria" auf einer Mondsichel (nach der Apokalypse) über der Erdkugel. Um diese windet sich die Schlange des Versuchers. Im Rachen hält die Schlange den Apfel, welchen sie der Eva im Paradies gereicht hat. Maria trägt in ihrer (aus besonderem Stück eingesetzten) rechten Hand ein neuerdings abgebrochenes Lilienzepter, Herrschaftszeichen der gnadenreichen Jungfrau.

Hier siehst Du nun ein ganz vorzügliches Werk aus dem achtzehnten Jahrhundert, dem Zeitalter höchster Steigerung des Absolutismus. Mit dem höfischen Lächeln und der graziösen Haltung verbindet sich die Formensprache des „Rokoko": das vielbewegte Schwingen aller Linien. Die Brosche hat sich verschoben. Mehrfach wiederholt sich das Hauptmotiv des Rokoko-Zierates, eine in mannigfaltiger Spannung geschwungene, an den Enden aufgerollte Kurve, die „rocaille", deren Du Dich aus dem Schmuck der Wände im Schlößchen Sanssouci erinnern wirst. Sie hat sich aus der Renaissance-Volute entwickelt, die von Alberti erfunden ist, um an einer florentiner Kirchenfassade den Winkel zwischen dem hohen Mittelschiff und den niedrigeren Seitenschiffen auszufüllen. Überall siehst Du hier die Rocaille, an dem Lesepult, länger oder kürzer, straffer oder schwächer geschwungen, das ganze Pult ist eine Rocaille, die Erdkugel von solchen umzogen, die Mondsichel in das Spiel eingefügt, das aufgeschlagene Buch stimmt dazu. Das gleiche Liniengefühl ist in den großen Faltenzügen wahrzunehmen, ja in dem Schwung des Gesamt-Aufbaus.

Die Ornamentik des klassischen Altertums und der Renaissance besteht aus allerlei Motiven verschiedener Herkunft: Blattfries, Zahnschnitt, Mäander, Palmettenreihe (aus abwechselnden Lotos-Blüten und Knospen an ägyptischen Tempeln umgebildet), Akanthus-Blätter. Diese Ornamente, an den Bauten übereinander gesetzt, können natürlich in Figuren der Bildhauerei und Malerei die Gestaltung nicht bestimmen. Das einzige architektonische Motiv, welches in der bildenden Kunst vorkommt, ist

die geriefelte Säule, nämlich in den Gewandfalten am Standbein von Statuen. Die Kunst des Rokoko dagegen verwendet ihre Rocaille in Bauwerk wie in Skulptur und Malerei, im Mobiliar und allem Kleingewerbe, in Schmuckstücken und Buchverzierungen. Wenn in der Gestaltung von Innenräumen gerade Linien vorkommen, dann werden sie von Rocaillen lustig überspielt. Aber die Künstler aller Sparten kommen mit diesem einen Motiv aus, ohne langweilig zu werden, im Gegenteil, sie entzücken uns durch ihre unerschöpfliche Phantasie, der Bildhauer wie der Goldschmied oder Stukkateur. Solche alles Gebild segnende Phantasie ist vom Klassizismus erledigt worden. Nach 1840 entstand das „zweite Rokoko", ohne die Genialität des ersten, echten, es folgte die „Renaissance-Mode", dann kam der Jugendstil. Schließlich rief der Wiener Architekt Loos in Vorträgen aus: „Ornament ein Verbrechen!"

Ursprünglich war dies Marien-Standbild bemalt. Da jetzt die Farbschicht fehlt, sieht man um so deutlicher, wie das Holz beim letzten Arbeitsgang behandelt ist: mit einem etwa halbrunden Hohleisen. Das hier scharf einfallende Licht hebt all die kleinen Buchten heraus. So schaust Du dem Meister zu.

Was Du bisher betrachtet hast, stammt aus verschiedenen Zeiten: Altertum, Frührenaissance, Hochrenaissance, Barock, Rokoko, Klassizismus und Neuzeit — sozusagen ein Vorspiel, auf unterschiedlichen Instrumenten. Du konntest sehen, wie mit Leimfarben auf dünner Leinwand gemalt wurde, mit Wasserfarben auf feuchtem Bewurf, wie man den Marmor bearbeitete oder in Lindenholz schnitt. In den anschließenden Räumen sind die Kunstwerke ungefähr nach Epochen geordnet.

ZWEITER BESUCH

BAROCK UND KLASSIZISMUS

Erster Raum

Durch den Eingang zum ersten der nun folgenden vier Säle auf der linken Seite funkelt Dir eine vergoldete Holzfigur entgegen, „der gute Schächer" — welcher neben Christus gekreuzigt war, sich zu ihm bekannte und die Verheißung empfing: „heute noch wirst du mit mir im Paradiese sein". Dort, aller Qual enthoben, ist er von dem Bildhauer gedacht. Der Ausdruck gläubiger Anbetung geht durch den ganzen nun von den Fesseln befreiten Körper. Offenbar ist die Figur für freie Aufstellung gedacht, vielleicht neben einen hohen Altaraufsatz, zu dem Crucifixus emporschauend. Das meisterliche Bildwerk ist von dem in Augsburg tätigen Georg Petel geschnitzt, um 1630, also mehr als hundert Jahre vor dem bayrischen Marienbild, das wir eben betrachtet haben: noch nicht jene höfische Eleganz des Rokoko, sondern die wuchtigen Formen des „Barock". — Daneben etwas ganz anderes, ein Blumenstück. **Petel**

Mit Absicht habe ich dies im ganzen dunkel wirkende Gemälde neben das goldglitzernde Schnitzwerk gehängt, feinste Kleinarbeit neben der kräftigen Barockform, zwei völlig verschiedene Dinge auf dem kurzen Wandstück: damit Du ganz von selbst das einzelne Werk verweilend betrachtest. Hinge dies Bild in einer riesigen Galerie, wo nach alter Art viele hundert Gemälde symmetrisch und in kunstgeschichtlicher Ordnung aufgereiht wären, die kleinen in zahlreichen Kabinetten, die großen an den hohen Wänden weiter Säle (Plastik in einem oder mehreren anderen Gebäuden), dann würde mancher an dem stillen, kostbaren Blumenstück vorbeigehen, ohne es genau zu betrachten, was doch der Maler für seine fleißige Arbeit erwartete. Auch weiterhin habe ich durch die Anordnung mancherlei künstlerische Gegensätze von einem zum anderen Stück hervorgehoben: sie mögen Dich zu immer wieder frischem Schauen anreizen.

Blumenbilder waren beliebt als freundlicher Wandschmuck in Palästen wie Bürgerhäusern, besonders seit dem siebzehnten Jahrhundert. Man be-

trachtete sie nicht — wie es heute meistens geschieht — als Werke freier breiter Malerei, sondern sachlich, mit dem Blick des Kenners lebender Blumen. Eifrigste Blumenliebhaber waren die Holländer, sie zahlten märchenhafte Preise für besonders gezüchtete Tulpensorten.

Segbers

Der Meister dieses Bildes ist Daniel Seghers, der namhafteste Blumenmaler in Antwerpen, mit Recht weltberühmt, wie ein dortiger Historiker schreibt: „De voornaamste onzer bloemschilders, de terecht wereldberoemde.“ Seine Gemälde wurden überall mit Bewunderung aufgenommen und gut bezahlt; manche von Fürsten noch dem Maler selbst abgekaufte haben sich in die heutigen Museen Europas fortgeerbt. Seghers lebte im Antwerpener Jesuitenkloster und bekundete seine Frömmigkeit, indem er die Blumen als farbenreich rahmenden Schmuck um eine in halbdunklem Grau gemalte Steinnische mit einem Bildwerk christlichen Gegenstandes anzuordnen pflegte. Hier ist die Barocknische mit der Madonna von einem ebenfalls berühmten Antwerpener gemalt, Erasmus Quellinus. Damals waren viele niederländische Maler Spezialisten, und so arbeiteten oft mehrere an *einem* Bilde. Prinz Friedrich Heinrich von Oranien, Statthalter im streng kalvinistischen Holland, schenkte für einige Blumenbilder dem betont katholischen Seghers einen goldenen Rosenkranz mit Kreuz; dann die Witwe des Prinzen für Blumenmalereien in ihrem Sommerschloß eine Palette, Malstock und zwölf Pinsel, alles in Gold. Der Kurfürst von Brandenburg, mit einer Oranierin vermählt, mußte sparsamer sein, er schickte eine Reliquie: „twee vingers van den heiligen martelaar Laurentius“ — nun stehst Du vor dem so ungewöhnlich vergüteten Gemälde.

Bist Du ein Liebhaber von Blumen, dann wirst Du bemerken, daß Seghers gemalt hat, was in verschiedenen Jahreszeiten blüht. Solcherlei störte die einstigen Käufer und Bewunderer nicht, sie freuten sich an der genauen Wiedergabe all der vielen Arten. Folge Du ihrem Beispiel. Du siehst die feinen Adern der Blütenblätter, die Staubfäden, entdeckst auch Schmetterlinge und manches andere. In allen Blumengruppen sind Tulpen verschiedener Farbe angebracht.

Verbruggen

Rechts neben dem Durchgang ein Blumenstück von Kaspar Verbruggen dem Jüngeren, ebenfalls einem Antwerpener. In der Mitte nicht die Madonna, sondern eine riesige Vase mit grinsendem Faun — Hinweis auf dessen Herrn, den Weingott. Ein Zeitgenosse berichtet, in welchen Schenken dieser Maler vormittags, mittags und abends den Becher hob; „naturlijk werden ook de meisjes niet verwaarloost“. Nachmittags sparte sich Kaspar ein paar Stunden zum Malen auf, verdiente aber nicht so viel wie er ausgab; seine glänzend begonnene Laufbahn endete trist. — Bemerkenswert ist es, daß dieser Verbruggen erst 74 Jahre nach Seghers geboren war und doch etwas auf den ersten Blick ähnliches gemalt hat.

Lairesse

Gegenüber an der Längswand hängt ein bezeichnendes Gemälde von Gérard de Lairesse, einem Wahlholländer sozusagen: aus seiner Geburtsstadt Lüttich zog er auf Veranlassung eines Kunsthändlers nach Amsterdam; von diesem internationalen Handelsplatz aus, einem Mittelpunkt auch des Kunsthandels, konnte er bequem überallhin verkaufen. Seine zahlreichen elegant gemalten Bilder wurden von der europäischen Kunstwelt mit Begeisterung aufgenommen. Er bevorzugte Gestalten der antiken Sage, weil er sie nackt malen konnte. Hier Satyr und Nymphe nebst kleinem Faun, vom dunklen Grund hell sich abhebend, geschickt zur Gruppe verbunden, wie von einem Bildhauer, nach Gesetzen, welche seit Michel Angelo für die Plastik geltend waren. Der Satyr ist im „contrapposto“ bewegt: Gegensätzlichkeit und Entsprechung der Arme und Beine über Kreuz. Bei der Nymphe ist der contrapposto weniger scharf, wie es bei weiblichen Gestalten üblich war. Auch spielen Gegensätze zwischen den drei Figuren, zugleich aber sind sie wie in einen Steinblock hineingedacht. Viele Überschneidungen ergeben räumliche Wirkung innerhalb der Gruppe. Unterschiedliche Farben, Licht und Schatten bereichern den Eindruck.

Die damaligen Kunstfreunde waren auf solches Formgebilde eingestellt, welches vorher in der holländischen Malerei gefehlt hatte und deshalb nun von manchem Betrachter auch in Holland selbst begrüßt wurde. Die reichen Leute dort empfanden ihre frühere so ruhmwürdige Kunst als provinziell, wünschten nicht mehr Bauernschenken und schlichte Bürgerzimmer gemalt zu sehen, statteten ihre Wohnungen mit Marmor aus, dachten in ihrem persönlichen Gehabe wie französische Barone auszusehen. Auf ihren Bildnissen tragen sie die Allonge-Perücke und sind gekleidet, als wollten sie in Versailles zu Hofe gehen — wo sie vielleicht belächelt würden, wenn man nicht von ihrem schweren Geldsack wüßte.

Heutige Kenner begreifen den einstigen Ruhm des Lairesse nicht; in den Museen werden viele seiner Bilder magaziniert.

Giuliani

Zu seiten des Lairesse prangen zwei große in Lindenholz geschnitzte Standbilder von dem Italiener Giuliani. Er war ein Schüler des hochberühmten bayrischen Bildhauers Ignaz Günther und der Lehrer Raphael Donners, arbeitete in Wien und seit 1694 unweit davon als Laienbruder im Kloster Heiligenkreuz, wo er 1744 gestorben ist. Dort im Süden wurde nicht Gleichartiges an Bürger verkauft, sondern Einzelnes für bestimmte Zwecke bestellt. Wie prachtvoll bewegt sind die Formen, wie reich und großartig die Umrisse! Große Stücke der Standbilder sind seitlich in den Holzstamm eingefügt.

Gebhardt

Ganz rechts an dieser Wand hängt der Entwurf zu einem Deckengemälde. Seit je und bis ins sechzehnte Jahrhundert hinein wurden Bilder an Decken so gemalt, als stünde der Betrachter in gleicher Höhe ihnen gegenüber. Die

Epoche des Barock brachte dann nach mancherlei früheren Ansätzen eine Änderung: nun sind die Deckengemälde auf den Blick von unten her berechnet. Zuweilen gibt eine besondere Steinplatte im Fußboden die Stelle an, von der aus man das Bild am besten sieht; die Verkürzungen wirken dann nämlich so, als stünden oder schwebten die Gestalten hoch da oben in dem gemalten Bildraum. Dieser löste sich mehr und mehr von der wirklichen Deckenfläche. Während an senkrechten Wänden das vielfache Zerreißen der Flächenwirkung durch Perspektive und Dunkelheiten den Gesamteindruck des Raumes beeinträchtigen konnte, war doch die einheitliche und lichte Öffnung nach oben sinnvoll. Der Betrachter soll in den Himmel hinauf zu schauen meinen, dessen Weite und Höhe von schwebenden und wirbelnden Gestalten erfüllt ist. Dieser Kunstart widmeten sich besondere Meister, zuerst in Italien, dann auch in Süddeutschland, mit reicher Erfindung und erstaunlichem Können. Meistens malten sie „al fresco", und es war schon handwerklich nicht leicht, Stück um Stück auf den nassen Bewurf einer gewölbten Decke, über dem eigenen Kopf, die verkürzten Figürchen und Bauglieder richtig hinzubringen. Am höchsten zu bewundern aber ist der Entwurf, nämlich die erfindende Phantasie. Weniger Begabte bemalten die Decken größtenteils mit Wolken, wofür es keiner Perspektive bedurfte; in weiten Abständen verteilen sie auf das Gewölk unverkürzte Figuren. So in den Neuen Kammern bei Sanssouci das große Leinwandbild an einer Decke.

Entwurf zu einem Decken-Fresko ist das hier hängende kleine Bild, „Himmelfahrt der Äbtissin Walburga", gemalt um 1750 von Otto Gebhardt, bischöflichem Hofmaler in Regensburg, welcher dort und in anderen Städten viele Fresken ausführte. Sähest Du diese Skizze von unten her, mit zurückgelehntem Kopf, dann würden die schief gemalten Pfeiler senkrecht stehen. Nimm Dir Zeit, die zweckdienlich erfundene, perspektivisch sicher berechnete Architektur zu sehen und die höchst kunstvolle Anordnung der Gestalten. Unten Kranke und Geheilte. Wundertaten waren Bedingung für Heiligsprechung. Vorn lagert eine betende Frau, sie hat ihre Krücke abgeworfen, deren Schatten über ein geschwungenes Profil der Architektur fällt. Rechts vor dem breiten Pfeiler hebt ein Mann Krücke und ausgestreckte Hand erregt empor. In dem Gewimmel siehst Du manche Kontraposte und große Gesten, auch Verschränkungen von Gestalten, im Ganzen das Erwachen des Dankes und der Anbetung.

Links etwas höher ein schwebender Engel, Rückenfigur, mit großen Flügeln, die Fülle der Bewegtheit nach oben und wieder zur Mitte umlenkend. Ein Vorhang, darin kleine Cherubim sich versteckt hatten, wird weggezogen: die Klostergemeinde erblickt das himmlische Schauspiel. Walburga, mit dem neuen Heiligenschein, schwebt auf Wolken empor, der Äbtissinnen-Stab lehnt an ihrer Schulter. Sie breitet die Arme aus: Geste der Himmelfahrt. Engel in starken Kontraposten umgeben sie, halten Kreuz, brennendes Herz und Anker: Glaube, Liebe, Hoffnung.

Über Walburgas Kopf zwischen reizenden Rocaillen eine runde Öffnung, aus der kleine Engelchen schauen.

Weiter nach rechts eine plastische Doppelgruppe kontrapostisch bewegter Engel, der eine hinauf weisend: da steht Christus, nackt, sein großes Kreuz haltend, meldet die Ankunft der neuen Heiligen seinem greisen Vater, welcher — kontrapostisch, doch bequem — auf Wolken sitzt. Die Kuppel des Gebäudes öffnet sich nach oben in einem Rund, welches dem Bogen des Kuppelsimses entspricht. Die Wolken, unter Walburga im Schatten, schwingen hell in doppeltem Bogen zu dem Rund hinauf.

Den reichen Inhalt des Bildes hat Gebhardt nicht zum ersten Mal erfunden, solche „Glorifikationen" wurden seit dem Barock häufig, mit zunehmender Fülle von Gestalten. Es war nun auch keine Kühnheit, daß die heiligsten Personen so viel kleiner sind als das zum Glauben erweckte Volk unten: Perspektive muß sein. Gebhardts persönliche Leistung ist das sichere Anwenden des erstaunlichen Könnens seiner Zeit auf den gegebenen Anlaß.

Du bemerkst, wie das Erfinden des Künstlers von der Rocaille beherrscht ist. Eine Architektur-Linie setzt links über dem Pfeilerbündel an, als Profil des „Zwickels", welcher die Kuppel trägt, mündet dann in den Kuppelsims ein, hat den Schwung einer Rocaille, überträgt ihn auf den oberen Teil des Figurengewimmels. Erinnere Dich der Symmetrie in dem Bilde des Spagna und der gar zu einfachen im Fresco des Luini — hier ist die Architektur und der Figuren-Kranz so unsymmetrisch wie möglich, erst oben rückt alles ins Lot. Unten rechts, vor einer willkürlich erfundenen Brüstung, ist ein ganzes Bündel von Rocaillen, ein eisernes Rokoko-Gitter, wie süddeutsche Kunstschmiede viele ähnliche geschaffen haben, auch für gotische Kirchen. Übung: zähle die Rocaillen, beschreibe sie, auf höchstens sechs Schreibmaschinen-Seiten, und zeichne das ganze Gitter aus dem Kopf nach!

Zweiter Raum

Giovanni Bologna

Vielleicht hast Du im Vorbeigehen an dieser Wand Dich schon einmal umgedreht nach der großen Marmorgestalt im nächsten Raum. Von dem breiten Durchgang und den weißen Engelchen gerahmt, lockt sie Deinen Blick an. Betrachte sie nun aus der Nähe, gehe um sie herum, auch wieder zurück und seitwärts. Diese nur mit einem Diadem bekleidete Frau, größer als Menschenmaß, stellt Venus dar, die Liebesgöttin, mit ihrem Söhnchen Amor, dessen Bogen und Pfeile, aus Bronze, dem feintonigen Marmorblock angesetzt sind. Die Gruppe schmückte ursprünglich einen sprudelnden Brunnen; Venus trocknet sich Wasserspritzer mit winzigem Tüchlein ab. Amor hat dem Köcher zwei Pfeile entnommen, um einem

Jüngling und einem Mädchen Liebeswunden beizubringen. Die römische Venus hat die Sage der griechischen Aphrodite übernommen. Zeus haut seinem Vater Kronos einen kleinen Körperteil ab, der ins Meer fällt und dort aufschäumt; aus diesem Schaum ist Aphrodite geboren. Alsbald fährt sie über die Wogen zur Insel Kypros, welche künftighin ein Hauptsitz ihrer Herrschaft sein wird. Diese Insel ist reich an Kupfer — unser Wort Kupfer kommt von Kypros — und war deshalb begünstigt, als die Steinzeit von der Kupferzeit abgelöst wurde. Alte Kulte der Frauengöttin sind durch zahlreiche Funde von Tonfigürchen bezeugt, ähnlich kleinasiatischen, auch mesopotamischen; die Göttin weist da mit ihren Händen auf Schoß und Brust, Hilfe versprechend. Aphrodite verdrängt ihre Vorgängerinnen, und als die Griechen den Gottheiten in ihren Tempeln Standbilder errichteten, deuteten sie jene Urgesten der Frauengottheit um: sie bedeckt nun mit ihren Händen Schoß und Busen, aus dem Hinweis auf die weiblichen Organe wird eine Doppelgeste der Schamhaftigkeit. So ist es dann geblieben durch die folgenden Jahrhunderte; die uns erhaltenen antiken Marmorstatuen der nackten Venus — keine Kultbilder, sondern für Paläste oder Gärten reicher Römer bestimmt, am berühmtesten die Kapitolinische und die Mediceische — behalten jene keusche Armhaltung; die Hände haben einigen Abstand vom Rumpf, so daß man doch sehen kann, was sie auf den ersten Blick verdecken. Die mediceische Venus kam erst später nach Florenz; die Arme sind ergänzt, waren es vermutlich bereits, als sie noch in Rom stand, jedenfalls ist ihre Haltung auch ohnedem zu erraten.

Die antikische Armhaltung der Venus wurde von den Künstlern der Renaissance übernommen, so von Sandro Botticelli in seinem großen Gemälde „Geburt der Venus": die Schaumgeborene auf der Muschel stehend; über der weiten Meeresfläche schweben Windgötter und treiben das Gefährt zum Strande Kyperns. Botticelli nahm die schamhafte Doppelgeste ernst: Venus preßt ihr langes, dichtes Goldgelock an sich. Der Meister unserer Marmorgruppe, in Florenz arbeitend, hat dies Bild zweifellos gekannt, da es sich im erblichen Besitz seines Herzogs befand. Die seit zwei Jahrtausenden übliche Armhaltung kannte er auch aus römischen Statuen.

Es gibt eine original-griechische Marmorstatue der Liebesgöttin, im Louvre zu Paris, die „Venus von Milo", erst im neunzehnten Jahrhundert ausgegraben, auf Milo, griechisch Melos, einer Insel, die schon in früh-geschichtlicher Zeit reich wurde durch ihre Bestände an Obsidian, den sie exportierte, so nach Kreta, in der ausgehenden Steinzeit, geeignet für scharfe Messer und Pfeilspitzen. Die Beine der Venus von Milo sind von einem großen Gewandstück umhüllt, das sie mit ihrer rechten Hand vor dem Schoß festhält; so wird das Zerbrechen der Marmorbeine verhindert und zugleich die uralte Geste dieser Hand neu motiviert; der linke Unterarm ist abgebrochen, doch verdeckte die Hand zweifellos, in

einigem Abstand, den entblößten Busen. Die Vorbilder jener römischen Venus-Statuen sind offenbar ursprünglich für Bronze gedacht: in Marmor bedürfen sie der Stützung eines Beines durch den Baumstumpf.

Oft erscheint, schon im Altertum, Venus als Badende: mit Wasserkrug und auf ihm liegenden Badelaken, gewiß nicht für einen Tempel gedacht, sondern für einen Park, wo — schon in spät-griechischer Zeit — Bassins, Wasserfälle und Springbrunnen geeignete Plätze boten. Nicht selten sind Marmorbilder einer „Kauernden Venus", auch diese mit der obligaten Armhaltung, die eigentlich kaum nötig wäre. Man könnte solche Bildwerke auch bescheiden als badende Frauen bezeichnen, doch nannte man sie im Altertum und in der Renaissance Venus — für die man nicht so viel Respekt hatte wie die Menschen im alten Vorderasien für Ischtar, die von der Bibel als Astarte verunglimpft wurde.

In dem großen wissenschaftlichen Verzeichnis der Berliner Skulpturen-Sammlung, von Dr. Frida Schottmüller, wird diese meisterhafte Brunnengruppe „einem der in Florenz um 1570 tätigen vlämischen Bildhauer" zugeschrieben, mit Vorsicht — zweifellos ist es von dem Meister und Schulhaupt dieser Vlamen geschaffen, Jean Boulogne, italienisch Giovanni Bologna, gekürzt: Giambologna. In der belgischen Stadt Namur, nahe den Marmorbrüchen beim engen Maastal, blühte die Bildhauerei, und Giambologna hatte noch als Jüngling die Marmortechnik beherrschen gelernt. Dann weilte er in Rom, studierte die Bildwerke der Antike und des Michel Angelo. Um 1570 übersiedelte er nach Florenz, wo ein reicher Bürger sich seiner annahm. Der Zugewanderte bekam zunächst nur kleine Aufträge, wurde aber von Kennern beachtet, bald berühmt. Die erste große Bestellung bei ihm erging für unseren Marmorbrunnen.

Auch Giambologna hat jene uralte Armhaltung neu motiviert: die linke Hand trocknet mit einem kleinen Tüchlein (Rest jenes Badetuches) die Spritzer des Meeres von der Brust ab, die aber ansonsten zu sehen bleibt; die rechte Hand berührt die vom Amorknäblein empor gehaltenen Pfeile, wodurch der Schoß verdeckt ist, aber nur in der Vorderansicht.

Giambologna kannte die griechische Aphrodite-Sage wohl nicht genau, nur ungefähr aus Kunstwerken, alten wie neuen, jedenfalls kümmerte er sich nicht um Korrektheit, wie es etwa ein Klassizist für seine Pflicht gehalten hätte. Das Amorknäblein erscheint in unserer Brunnengruppe verfrüht, kann noch nicht geboren sein, da seine Mutter eben erst aus dem Meer aufgetaucht ist, fehlt daher in jenem Gemälde des Botticelli, der von gelehrten Humanisten beraten wurde, namentlich von dem Dichter Poliziano, dem Freunde des Lorenzo de'Medici il Magnifico. Andererseits konnte Giambologna die von Botticelli gemalten Windgötter nicht übernehmen, hätte dafür beiderseits große Blöcke zufügen müssen, was seinen Auftrag überstieg. Das Meer ist angedeutet durch wirklich sprudelndes Wasser, durch die Muschel und den Delphin, der auch in antiken Marmor-

werken oft dieselbe Bedeutung hat. Die Marmorvenus hat nicht die goldene Zier langer Locken wie in Sandros Gemälde, ihre Frisur läßt den Nacken frei.

Der Künstler hat seinen Marmorbrunnen in den schmalen, hohen Block hinein gedacht, mit Erfahrung und Überlegung. Das schwere Steingewicht des Amor und des Delphin sorgt dafür, daß die Marmorgöttin nicht umfällt. Ihr Standbein wird nicht durch einen Baumstumpf verstärkt; statt dessen schwingt der dicke Körper des Delphin hoch empor und stützt den Rumpf der Venus in ganzer Breite, man sieht von vorn ein Stück der Schwanzflosse links herausragen. Ein Baumstumpf durfte nicht wohl auf der Muschel stehen, und Giambologna konnte in Rom an etlichen Marmorstatuen Delphine zur Verstärkung von Standbeinen sehen, allerdings nicht in so mächtiger Masse wie hier. Wer zur See fährt, sieht von Bord aus nicht die reiche Fischwelt, wohl aber erfreut ihn ab und zu ein Delphin, der gekrümmten Körpers aus den Wogen emporspringt. Deshalb war dies Geschöpf im Altertum wohlbekannt und ging in die Sage ein: es trägt auf seinem hochgewölbten Rücken den Sänger Arion so über das Meer, daß er trockenen Fußes geruhsam seine Laute spielen kann. Giambologna läßt den Amorknaben auf dem Delphin reiten, dessen Körper dann in bekannter Beweglichkeit senkrecht hinaufbiegt und die Marmorgöttin stützt; das heißt also, in Wirklichkeit bilden die Figuren des Amor, Delphin und der Venus e i n e Steinmasse, die zwar mannigfach durchbrochen ist, aber fest zusammenhält.

Vom ausgestreckten Fuß des Knäbleins durch das tief gestellte Bein und den erhobenen Arm verläuft eine schräge Linie, wird aufgefangen von der gesenkten Hand der Venus, schwingt dann durch ihren leicht gebogenen Arm zur Schulter hinauf. Diese von rechts unten bis links oben geführte Formfolge ist gegenständlich bedeutsam, indem sie das Spiel mit den Pfeilen betont, Gemeinsamkeit statt eines ausdruckslosen Nebeneinander der beiden Gestalten; bildnerisch ebenso bedeutsam als große durch die ganze Gruppe ziehende, doppelt geschwungene Kurve.

Das Spielbein der Göttin hält nicht nur sie im Gleichgewicht, sondern hat noch eine besondere Aufgabe: es sorgt für die Balance der Muschel, indem es links auf deren rückwärtigen Außenrand so viel Druck ausübt, daß die Belastung rechts vorn, durch Amor und Delphin, ausgewogen wird. Der Bootfahrer auf der Havel weiß um die Notwendigkeit der Auswiegung, wenn eine Seite überbelastet wird.

Beide Einfälle des Giambologna — der Delphin als wirkliche technische Sicherung und das Spielbein der Venus als gedachte nautische Sicherung — sind nicht genial zu nennen, doch immerhin bemerkenswert.

Künstlerisch wie kunstgeschichtlich hoch bedeutsam aber ist eine neue plastische Absicht: diese Gruppe hat nicht nur e i n e Hauptansicht und

etwa zwei Seitenansichten, sondern zahlreiche. Das nicht sehr glückliche Fachwort dafür ist: Rundplastik.

Michel Angelo hat im Vollbesitz seiner Meisterschaft manchmal den bildnerischen Gedanken nur in einer Federzeichnung oder einem kleinen Modell aus Ton oder Wachs skizziert, begann alsbald froh, ja leidenschaftlich in den Marmorblock zu meißeln, und zwar von der Vorderfläche her. Man erkennt das an seinen vielen unfertig gebliebenen Werken. Natürlich arbeitete er auch von den Seitenflächen her, aber nicht so, daß dort durchkomponierte Ansichten entstünden. Seine früheste Skulptur ist ein Relief, andere folgen. Die berühmte Pietà ist, wenn ich so sagen darf, ein frei-plastisch herausgearbeitetes Relief, jedenfalls ganz auf die Vorderansicht berechnet. Der Gigant David entstand durch Zufall, aus einem verhauenen Block, an den sich kein anderer Bildhauer heranwagte, ist allseitig sorgfältig ausgearbeitet, wurde aber auf Beschluß einer Kommission, der auch Lionardo angehörte, an die Außenwand des Regierungspalastes gestellt, also nicht zum Umschreiten. Nur der Bacchus, ein Jugendwerk noch, bietet vielerlei Ansichten, man könnte es fast eine Rundplastik nennen. In der Behausung des Besitzers wurde diese Statue denn auch nicht an eine Wand gestellt, sondern in den Hof. Michel Angelo hat diese in seinem Gesamtwerk ungewöhnliche Arbeit wahrscheinlich im Modell sorgfältig vorbereitet. Die Statue, in Privatbesitz, blieb wenig bekannt, auch seine letzten Arbeiten, zwei mehrfigurige Gruppen, die keine klare Vorderansicht haben. Die überwiegende Zahl seiner Skulpturen war zur Aufstellung vor Wänden oder gar in Nischen gedacht, so bei seinen größten Aufträgen: für das Monument des Papstes Julius, die Fassade von San Lorenzo in Florenz und die Medici-Gräber daselbst. Nur diese letzte figurenreiche Arbeit wurde wenigstens zum Teil vollendet und aufs höchste bewundert. Es gehört zu ihr auch eine sitzende Madonna in ganzer Gestalt, die frei auf einem Altar steht; doch ist nur die Vorderansicht durchkomponiert.

Wenig später erhob sich jedoch Widerspruch, und zwar von dem Bildhauer Benvenuto Cellini, dessen Selbstbiographie Goethe auf deutsch herausgegeben hat. Cellini war eigentlich Goldschmied und schuf als solcher kleine, höchst kostbar gearbeitete Zierstücke, die man in die Hand nehmen konnte oder auf einen Tisch stellte, wie sein berühmtes „Salzfaß"; man sah sie daher von allen Seiten. Cellini schrieb, der Maler gebe nur e i n e Ansicht, der Bildhauer acht, und später forderte er sogar deren achtzig.

Cellini hat in größerem Maßstab den Perseus-Brunnen geschaffen, der auf einen bevorzugten Platz kam, vor der Loggia dei Lanzi in Florenz, daher weltbekannt wurde. Aber seine Forderung der achtzig Ansichten ist in diesem Werk keineswegs erfüllt.

Giambologna ist der erste Bildhauer, welcher die sogenannte Rundplastik in aller Vollkommenheit geschaffen hat. Er war darauf vorbereitet, indem er zunächst hauptsächlich kleine Figürchen aus Ton oder

Wachs modellierte, die man in die Hand nahm, herumdrehte, von allen Seiten betrachtete. Kenner wurden auf derlei aufmerksam, kauften etliches, ließen es auch wohl in Bronze gießen. Später haben Schüler von ihm mit solchen Kleinbronzen viel Geld verdient.

Vasari, Architekt und Maler, vom florentiner Herzog viel beschäftigt und zu Rate gezogen, erkannte wahrscheinlich als erster die hohe Begabung des jungen Vlamen, freundete sich mit ihm an, empfahl ihn dem florentiner Herzog, stellte ihn später dem Papst vor. Der Sohn des Herzogs war so begeistert für Giambologna, daß er ihn über Michel Angelo stellte. Als Verfasser der ersten umfassenden Künstlergeschichte, 1550, war Vasari weithin bekannt. 1568 erschien die zweite Auflage, mit manchen Änderungen und Zusätzen, ein solcher gilt dem vlämischen Bildhauer, den Vasari höchlich rühmt. Er nennt einige bis dahin vollendete Werke des jungen Meisters, namentlich den prachtvollen Neptunbrunnen in Bologna (nach dessen Vorbilde die beiden berühmten Brunnen in Augsburg von Schülern des Meisters geschaffen sind), außerdem „una bellissima Venere", sehr wohl auf die Berliner Venus zu beziehen. Vasari nennt den Besteller nicht, demnach war es nicht der Herzog, sondern offenbar ein reicher Privatmann; aus dem herzoglichen und später großherzoglichen Besitz wäre ein solches Meisterwerk nicht in die Fremde geraten. Bode hat es aus einer Pariser Privatsammlung erworben. Was Giambologna auf Bestellung der herzoglichen Familie geschaffen hat, für den alten Palast, Palazzo vecchio, oder den neuen Park, Giardino Boboli, ist in Florenz verblieben. Man hat die von Vasari erwähnte bellissima Venere in einer sehr reizvollen Venus-Statue des Giambologna sehen wollen, die im innersten Raum einer tiefen Grotte des Boboli-Gartens steht, aber erst geraume Zeit nach dem Erscheinen von Vasaris zweiter Auflage geschaffen ist.

Es kann hier nicht dargelegt werden, wie jene neue Forderung der Rundplastik in den Werken des Giambologna zuerst bemerkbar wird, dann nach vielerlei Stufen schließlich die Höhe vollkommener Erfüllung findet, in zwei weltberühmten Schöpfungen, dem fliegenden Götterboten Merkur, Bronze, und der riesigen Marmorgruppe, Raub einer Sabinerin. An diesen beiden Werken gibt es keine irgendwie bevorzugte Hauptansicht; von woher man schaut, zeigt sich ein durchkomponiertes Formgebilde.

Nahe dem Venus-Brunnen steht hier eine kleine Bronze-Nachbildung der Kolossalgruppe des Frauenraubes, Du siehst die Kontraposte jeder einzelnen Gestalt und deren Verschränkungen mit einander, das schwere Gewicht unten, die ausfahrende Geste oben, die Sicherungen für den Zusammenhalt des Marmor-Originals. Dreht man die kleine Bronzekopie auf dem dafür eingerichteten Sockel, so verschiebt sich das Formgebilde, ist immer neu und immer klar geordnet.

Die riesige Marmorgruppe des Frauenraubes wurde in der Loggia dei Lanzi aufgestellt und erregte alsbald größtes Aufsehen, galt auch weiterhin als vorbildliches Meisterwerk. Zu übertreffen war es nicht. Auch das Thema wurde beliebt. An der Hauptallee im Potsdamer Park ist es gleich viermal behandelt; jede der vier geraubten Frauen verhält sich anders; Ariadne, von Dionysos emporgehoben, ist beglückt, Proserpina sträubt sich gegen den alten Pluto. Außerdem aber ist die bildnerische Erfindung in jeder dieser Zweiergruppen verschieden, und überraschend bei jeder die Ansichten von den Seiten her. Der Meister, Ebenhecht, ist außerhalb Potsdams wenig bekannt; sein Erfinden und Können ist erstaunlich, wie ungefähr zur selben Zeit bei jener Skizze zur Himmelfahrt der Äbtissin, von dem ebenso wenig berühmten Regensburger Freskanten Gebhardt. Der Klassizismus hat dann der „beweglichen, seltsamen Tochter Jovis, seinem Schoßkinde, der Phantasie" allmählich ein Ende bereitet.

Die bellissima Venere des Giambologna ist nach jenen frühen Kleinbronzen der erste bedeutende Schritt zu einer vollkommenen Rundplastik in dem Frauenraub, hat noch eine Vorderansicht. Nur habe ich die Gruppe nicht genau in der Achse aufgestellt, weil sonst das Gesicht der Venus zu sehr in Schatten gerät; der Betrachter findet leicht die Vorderansicht, die Frontseite des rechteckigen Marmorblocks, etwa nach der Muschel, und bemerkt dann die genaue Übernahme der antikischen Armhaltung, mit der gesenkten Hand vor dem Schoß. Amor und Delphin sind eng in die schmale Vorderfläche des Blockes gefügt, der Kontrapost des Knäbleins findet wenig Platz, und sein Köpfchen scheint fast etwas gewaltsam gedreht.

Geht man nun ein wenig nach rechts, dann lockert sich unten das Formgebilde, um so mehr, je weiter man herumschreitet: Amor löst sich von Venus ab, sein Kontrapost wird frei sichtbar, der Block ist durchbrochen, breiter und tiefer als in Skulpturen des Michel Angelo. Ersichtlich war Giambologna durch den scharfen Kontrapost des Christkindes angeregt, das auf einem Bein jener Madonna des Michel Angelo in der Medici-Kapelle sitzt — mit ähnlich bewegten Beinchen wie hier Amor auf dem Delphin —, dann jedoch scharf sich umwendet zur Brust der Mutter. Aber alle Formen dieses Christkindes bleiben mit dem Körper Mariens fest verbunden, von der Seite her gibt es keinen Durchblick, keinen Einschnitt in den Block. Beim Umschreiten der Venusgruppe scheint sich der Einschnitt zu ändern, der Abstand des Amor von seiner Mutter, der Kontrapost und der Linienfluß.

Auch andere Formen verschieben sich. Die gesenkte Hand der Göttin rückt nach außen, läßt den Schoß sehen. Ihr erhobener Arm steht in der Diagonal-Ansicht weiter ab, wie auch der Köcher des Knaben: in dem Winkel zwischen den Blockflächen ist mehr Raum als hinter den Flächen

selbst. Von vorn gesehen scheinen die beiden Arme der Göttin anzuliegen, in den Seitenansichten gewinnen sie zunehmend Abstand. Der Block, in der Vorderansicht geschlossen, wirkt mehr und mehr durchbrochen, fast aufgelöst.

Von dem Delphin kommt in die Vorderansicht nur der Kopf und eine Seitenflosse, diese als optische Verlängerung der Muschel. Aus dem Rachen sprudelt das Wasser; mit einem Draht läßt sich die von der Rückseite kommende Röhre feststellen. Der Kopf ist fratzenhaft gestaltet. Solche grotesken Köpfe finden sich dann bei allen Brunnen-Skulpturen des Giambologna; Nachwirkung ist an dem Satyrbrunnen (in der Querhalle) zu sehen. Der Körper des Delphin, von vorn nicht zu sehen, kommt beim Umschreiten der Gruppe hervor, immer dicker; die Krümmung, hinter dem Kopf ansetzend, den Körper des Knaben stützend, wird zur senkrechten Form und stützt, wie erwähnt, den Rumpf der Venus.

Da nach der Vorderansicht nicht nur e i n e Seitenansicht zu betrachten ist, sondern bei jedem Schritt des Betrachters neue, muß ich es ihm überlassen, zu schauen, sich Zeit dafür zu nehmen. Er wird dann auch die zahlreichen Sicherungen des Marmors bemerken, längere oder kürzere Verbindungen zwischen den Durchbrechungen. Die beiden sich nähernden Hände sind durch die Bronze-Pfeile und ihr mamornes Gefieder gehalten — wiederum ein ungewöhnlicher Einfall.

Wesentlich ist es, daß die vielerlei Ansichten der Gruppe, wechselnd von Schritt zu Schritt des Betrachters, nicht zufällig entstanden, sondern von vornherein geplant sind, jede dann in voller Klarheit durchkomponiert. Dies Marmorwunder ist vom Meister in Modellen aus Ton oder Wachs so lange vorbereitet, bis er die ihm erreichbare Vollkommenheit gewonnen hatte.

Durch die Gestalt der Venus geht nur ein leichter Kontrapost, abgesehen von der gegensätzlichen Bewegung ihrer Arme. Denkt man sich Querlinien durch die Hauptgelenke gezogen — Schultern, Hüften, Knie, Knöchel —, so verlaufen sie von Seite zu Seite abwechselnd nach links oder rechts abwärts, zugleich abwechselnd vorwärts und rückwärts, erst bei genauem Betrachten wahrzunehmen; auffallend nur der Gegensatz zwischen ganz oben und ganz unten, Augenlinie und Fuß des Spielbeins. Die gedachten Linien und die zu sehenden Umrisse des Körpers wandeln sich bei wechselndem Standpunkt des Betrachters nur wenig — während der scharfe Kontrapost des Kindes beim Umschreiten völlig verschiedene Figurationen sehen läßt. Die Hüften der Venus haben in der Vorderansicht beiderseits ungefähr gleiche Umrisse; geht man etwas nach rechts, dann biegt sich der Umriß wenig nach innen über dem Spielbein, nach außen über dem Standbein; es wird deutlich, daß dieses den knöchernen Hüftring ein wenig nach oben und außen drängt.

Sonstige Varianten ergeben sich natürlich aus der wirklichen Körperbildung. So sind die Oberschenkel vorn schmal, seitlich breit — was der Komposition mit Amor und Delphin zugute kommt, auch dem Verfestigen der Steinmassen.

Das führt uns zur Beobachtung der Naturwahrheit — zwar nicht der Göttin, die niemand gesehen hat, doch der höchsten weiblichen Schönheit, für den Künstler wie den Betrachter ein Hauptwert. In der Vorderansicht sind ihre Formen flach. Vom Hals bis zum Busen eine glatte Fläche (in den Damentrachten seit der Renaissance gern entblößt). Am Leib die Muskeln straff, nur in der Seitenansicht leicht gewölbt. Ohnehin verdecken die Arme viel.

Um so mehr zeigen sich am Rücken der Venus Kenntnis und Fleiß des Giambologna. Vielleicht sah dieser vlämische Meister die weiblichen Formen nicht nur mit der Sachlichkeit des Künstlers, sondern auch mit der Sinnlichkeit des Mannes, wie sein Landsmann Rubens, der wenige Jahre nach der Entstehung dieser Marmorgruppe geboren ist.

Die Lendenfläche steht etwas schräg, entsprechend der weiblichen Haltung mit den ein wenig nach vorn geneigten Hüften. Diese Fläche geht dann fast unmerklich nach unten in die großen Muskeln über, welche für den aufrechten Gang des Menschen wichtig und daher besonders stark sind, beim Mann aber deutlich von den Lenden abgesetzt.

Venus hält sich nicht so gerade wie die Kronprinzessin von Preußen in Schadows Schwesterngruppe. An den Schulterblättern ist die Modellierung sehr reich, beiderseits der Einsenkung des Rückgrates, an welchem Goethe bei der schlafenden Geliebten „des Hexameters Maß leise mit fingernder Hand ihr auf den Rücken gezählt". Hier spielen die großen Schulterblätter und die vielfältige Muskulatur, zart abgeglichen durch die weiche Schicht unter der Haut. Was der Bildhauer sah, hat er in dem größeren Maßstab der Statue verwertet. Wechselnder Einfall des Lichtes würde die Feinheiten der Wiedergabe verdeutlichen; am besten sind sie mit leicht darüber streichender flacher Hand zu fühlen — was ich aber nicht empfehlen darf, wie auch nicht an den Schultern des Marmorkindleins (in der Querhalle), die von einem griechischen Meister so überaus fein modelliert sind.

Beachtenswert ist die vorzügliche Erhaltung des Venus-Brunnens, hie und da ist ein winziger Kristall aus dem Marmor gesprungen, sonst zeigen sich keine Schäden. Die Gruppe kann nicht lange im Freien gestanden haben; wenn in einem Garten, dann müßte sie bald unter Dach versetzt sein. Vielleicht stand sie von vornherein in der Halle eines Palasthofes, wahrscheinlich aber in einem Pavillon (mit Fenstern), damit man um sie herumgehen konnte; so habe ich sie hier weit von der Wand abrücken

lassen. Nur die rechte Schulter scheint zeitweilig von Regen getroffen zu sein, vielleicht durch ein geöffnetes Fenster. (Ein Schüler des Giam- bologna schuf eine Brunnenfigur, in Bronze gegossen, für einen Pavillon im Münchener Hofgarten; nach Erlangung der kurfürstlichen Würde ließ Maximilian diesen Pavillon durch einen größeren ersetzen, die Brunnen- figur oben auf das Dach stellen und mit allerlei Insignien versehen, als Bavaria.)

Den warmen Ton des Marmors hat unsere Brunnengruppe durch Ein- reiben mit gelblichem Wachs bekommen. Wann das geschehen ist, läßt sich dem Marmor nicht ansehen. Giambologna hat seinen Figuren aus carrarischem Marmor ihre natürliche Farbe belassen, wie auch Michel Angelo. Die vielen Hunderte antiker Bildwerke in Rom sind ebenfalls weiß, nur der „Jüngling von Subiaco" aus einer Villa des Nero, in neuerer Zeit ausgegraben, daher im Thermenmuseum aufgestellt, besteht aus einem Marmor von zart warm-gelblicher Farbe.

Poelenburgh

Wir haben im vorigen Saale bemerkt, daß ein Fach der Malerei, das Blumenstück, in Antwerpen über lange Zeit hin sehr gleichartig erscheint. Solches Festbleiben einer bestimmten Kunstart, uns heute wohl seltsam vor- kommend, war damals den Käufern genehm, auch den Händlern: für Gleich- artiges lassen sich Marktpreise machen. Unter den vlämischen Malern gab es schon im sechzehnten Jahrhundert Spezialisten für Landschaft, mensch- liche Gestalten und dergleichen. Der eine malte Figürchen in das Landschafts- bild des anderen. Später ließ Rubens manchmal den Hintergrund seiner Gemälde von dem Landschafter Lukas van Uden hinzufügen — obwohl Rubens selbst weit großartigere Landschaften gemalt hat, er war jedoch mit Aufträgen überhäuft und bediente sich deshalb auch bei Figurenbildern vielfach seiner Gehilfen. Für den berühmten Blumenmaler Seghers malte sein Freund Quellinus graues Bildwerk zwischen seine Blütenkränze hinein.

In Holland spalteten sich die Sonderfächer der Malerei noch vielfältiger als vorher und gleichzeitig bei den Vlamen. Zur selben Zeit, da die Söldner- scharen des Dreißigjährigen Krieges Deutschland reihum ausplünderten, lebte in den vielen Städten Hollands das reichste Bürgertum des damaligen Europa. Deutsche Gemälde aus jener Zeit sind Raritäten, während für hol- ländische Bürgerstuben so viele Bilder gemalt wurden, daß sie heute noch ausreichen, um in den großen Galerien beider Hemisphären mehrere Räume mit ihnen zu behängen, im Lande selbst Kilometer von Museumswänden. Phantasie der Erfindung, für die kirchliche Kunst in den katholischen Ge- bieten erforderlich, verlangten diese nüchtern gesinnten Kalvinisten nicht. Sie wollten dargestellt sehen, was im irdischen Leben ihnen lieb war: das Land, die Stadt, die Wohnung, das Meer nebst Frachtern und Kriegs- schiffen, feine Leute und Zechbrüder, kostbare Früchte und Blumen. Kaufte der eine Bourgeois ein Bild, dann wollte der andere ein ähnliches haben.

Daher beschränkten sich dort manche Maler oder Malergruppen im Gegenständlichen auf Sondergebiete. Doch ist diesen Spezialisten feinste Malkunst und Sinn für das Wirkliche eigen; darauf beruht auch heute ihre hohe Bewertung. Es ist wohl kaum nötig zu sagen, daß in Holland neben den Fachmalern ein Genie ohne gleichen arbeitete, Rembrandt. Farbe und Vortrag erheben sich in seinen Gemälden schließlich zu einsamer Höhe. Auch er hat Porträts, Landschaften und andere Bildinhalte der Spezialisten gemalt, aber auf eine höhere Ebene der Kunst erhoben. Im Sehen und Wiedergeben der Wirklichkeit wird er von keinem europäischen Maler übertroffen, aber auch nicht in seiner Phantasie, welche ganz schlichte Bildvorwürfe verzaubert, manchmal tiefe seelische Geheimnisse verbildlicht.

Durch Handel und Kolonien in Übersee wurden die Holländer immer reicher, ihr Blick weiter, sie nahmen mehr und mehr vom ganzen europäischen Leben auf, auch die Liebe zum Altertum; es gab dort große Philologen, lateinische Dramen wurden aufgeführt, man las italienische Dichter, und wer es konnte, reiste nach Italien, kaufte dann in der nebligen Heimat Ansichten aus der römischen Umgebung mit Ruinen des Altertums, Hirten und Herden unter klarblauem Himmel. In der Spätzeit des neunzehnten Jahrhunderts, als Naturalismus und Impressionismus die europäische Kunst beherrschten, sahen Kenner der holländischen Malerei solche „italisierenden" Gemälde mit einigem Bedauern, gewissermaßen als Verrat am Naturalismus, ja an Volk und Land. Manche Bilder dieses Spezialfaches, zur Zeit ihrer Entstehung bewundert, werden in den Museen magaziniert. Für die unbefangene Betrachtung eines Kunstwerkes ist es nachteilig, wenn sie von einem (oft schon überholten) Vorurteil ausgeht. Es kann dadurch sogar Schaden entstehen, der nicht wieder gut zu machen ist. Unter der Herrschaft des Klassizismus wurden aus der Dresdener Galerie altdeutsche Gemälde verkauft oder versteigert, von dem geringfügigen Erlös kleine sächliche Ausgaben bestritten für Rahmen und dergleichen. Manche „Gotiker" des neunzehnten Jahrhunderts entfernten beim Restaurieren mittelalterlicher Kirchen alle nachgotischen Kunstwerke, von denen dann nur einige deponiert, andere zerstört wurden oder verschollen sind. Anbauten etwa aus der Renaissance-Zeit an den Außenseiten der Kirche verfielen der Spitzhacke, falls nicht in letzter Stunde eine Rettungs-Aktion Erfolg hatte.

Viele jener „italisierenden" Gemälde sind achtbar in Erfindung und Durchführung. Den Romfahrern aus Amsterdam werden wir es nicht verübeln, daß sie daheim etwas von südlicher Sonne wenigstens im Bilde eingefangen haben wollten. Auch nicht, daß sie auf Reisen im katholischen Süden und durch das Lesen altheidnischer Schriften von der puritanischen Strenge ihrer Konfession in Gedanken etwas abrückten und gern Bilder kauften, auf denen hübsche nackte Frauen zu sehen sind — in Arkadien. Das ist in Wirklichkeit ein rauhes Land, dessen hochragende Bergspitzen länger als andere in Griechenland beschneit bleiben, dessen Einwohner zumeist bei der alten Weidewirtschaft verharrten,

während sonst in hellenischen Städten Manufakturen und Welthandel blühten, auch Philosophie. Schutzherrin Athens war die helläugige Athena, nebst ihrer Lanze dem Haupte des Zeus entsprungen, Gönnerin des Seefahrers Odysseus, um Attika verdient durch Einführung des heiligen Ölbaums, Patronin auch der Webkunst. Die Arkadier dagegen ehrten als gefürchtete Gottheit den Wolf, Feind der Herden. Dies zurückgebliebene Gebiet aber wurde in der Dichtkunst schon des Altertums zum lieblichen Land fröhlichen Hirtenlebens und so wieder seit der Renaissance, in Poesie und Malerei. „Et ego in Arcadia", auch ich in Arkadien, lautet die Inschrift auf einem Gemälde von Poussin. Die Hofgesellschaft befaßte sich in ihren vielen Mußestunden gern mit Hirtenpoesie, später verkleideten sich hochadlige Herren und Damen als Schäfer und Schäferinnen, manche ließen sich so abmalen. Von Goethes Singspielen wird noch heute besonders ein „Schäferspiel" zuweilen aufgeführt: „Die Laune des Verliebten".

Links von der Venus hängt ein Hauptwerk des Utrechters Poelenburgh. Seine italisierenden sonnigen Landschaften mit glatt gemalten Figürchen, badende Frauen bevorzugt, gefielen den Zeitgenossen ausnehmend und fanden weiterhin viele Nachfolger. Rund anderthalb hundert Bilder des Meisters sind erhalten. In der Erinnerung wird man sie nicht leicht aus einander halten; nicht alle sind von der besonderen Art wie das hier gezeigte.

Es gehört zu einer Folge von vier Bildern „arkadischen" Gegenstandes, die im Auftrag jenes Statthalters Friedrich Heinrich von vier verschiedenen Malern ausgeführt wurden. Eines ist 1635 datiert. Um dieselbe Zeit bestellte der Prinz als christliches Gegenstück bei Rembrandt eine Passionsfolge (jetzt in München). Die heidnische Reihe kam mit der „oranischen Erbschaft" nach Berlin und ist nunmehr gespalten: zwei der Gemälde befinden sich auf der Museumsinsel, zwei in Westberlin. Alle vier verbildlichen Vorgänge aus Guarinis Dichtung „Pastor fido", der getreue Hirte; ein Beispiel dafür, wie hoch damals in Holland italienische Literatur geschätzt war und insbesondere diese „tragicommedia": Blüten aus antiker und neuerer Liebespoesie zu einem umfangreichen Strauß gebunden. Das Stück spielt in Arkadien, unter braven Hirten und Hirtinnen; nur die Intrigantin, erforderlich für die Verwicklung, kommt aus der verderbten Großstadt Argos. Durch lange Zeit galt es als klassisches Muster der Hirtenpoesie. Freilich hatte man schon gleich nach dem Erscheinen, gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts, mancherlei daran auszusetzen, in Italien wie in Deutschland; doch ebenfalls von vornherein haben es viele Dichter verwertet, übersetzt und gerühmt. Eine Bearbeitung in holländischer Sprache lag bereits seit 1616 vor. Wieland lobte das berühmte Werk mit Wärme, der junge Goethe empfahl es seiner Schwester, die beiden Schlegel priesen es als erste vollkommene Verbindung antiker Form mit romantischem Empfinden.

Händel hat es komponiert. Von neueren Fachmännern wird der „Pastor fido" so wenig geschätzt wie von vielen Kunstkennern die italisierenden Gemälde.

Hier siehst Du, was in Akt II, Szene 1 erzählt wird: fröhliche Jungfrauen beschließen als Vorschau auf die Zukunft einen Wettbewerb unter einander, welche am besten küssen könne, Amarilli wird zur Preisrichterin gewählt. Der Hirte Mirtillo, in Liebe zu ihr entbrannt, doch bisher nicht wagend, sich ihr zu nahen, ist von einer Gefährtin der Angebeteten in weibliches Gewand gehüllt, mit Bogen und Köcher versehen, der Mädchenschar eingeschmuggelt. Es kann nicht ausbleiben, daß Amarilli dem Kuß des Jünglings den Preis erteilt, das bereit gehaltene Blumenkränzlein, ghirlandetta. Aber sie hatte seinen Kuß erwidert — des Überglücklichen genauer Bericht davon ist bei Guarini zu lesen. So nimmt denn der besiegte „Sieger" seinen Kranz alsbald wieder ab, reicht ihn der Siegerin, galant wie es einem Theaterhirten ziemt: „er gebührt Dir!" Sie setzt ihre eigene ghirlandetta auf sein Haupt. In Arkadien verlobt man sich durch Austausch von Blütenkränzen. Es würde gar zu lange dauern, wollte ich Dir die vielen nun folgenden Wirrungen erzählen. Nur das glückliche Ende sei verraten: nachdem der Hirte im Begriff gewesen, die zum Tode verurteilte Amarilli durch Opferung seines eigenen Lebens zu retten, und er sich so als treu, fido, erwiesen hat, kommt es im fünften Akt endlich zur Hochzeit.

Links auf dem Hügel die üblichen Ruinen, hier an das vermeintliche Denkmal der Horatier und Curiatier im Albaner Gebirge bei Rom erinnernd. Unten auf der ebenen Fläche wird die italienische Tarantella getanzt; dazu ertönen schlichte Instrumente. Lesefrucht aus Italien, Erinnerung an Italien — und Sonne aus Italien. Nichts von Rembrandts Helldunkel, sondern klare, hübsche Farben in genau umgrenzten Flächen. Allerdings sehen wir viele Sprünge und Firnisflecke; in solchen Fällen pflegt man Gemälde kunstvoll zu glätten, auf neue Leinwand zu kleben und zu putzen. Das ist hier nicht geschehen; wie 1911 amtlich gedruckt wurde, „hat sich seither der Geschmack von dem Geleckten, allzu Süßen dieses Genres abgewandt" — während er gleichzeitig dasselbe, noch gesteigert, beim Porzellan hoch bewertete. So ist das Bild ungewöhnlich gut erhalten. Reizend die Figürchen hinter Amarilli, leicht gemalt, in zarten Tönen. Das Dämchen mit dem großen Hut, ganz rechts am Bildrande, oder im Vordergrunde die Jagdbeute und die Blumen, könnten einem nicht ganz firmen Kenner auf den ersten Blick um mehr als hundert Jahre später gezaubert scheinen, und riete er gar auf Frankreich, dann würde er von Verzückung ergriffen.

Die gemalten Fräuleins sind weder einstige Griechinnen noch damalige Italienerinnen, sondern hollandsche meisjes, blond und wohlgenährt. Wirklichkeit im Traumland, Utrecht in Arkadien.

Molenaer Ein anderes Fach der holländischen Maler ist das sogenannte Gesellschaftsbild, von einigen Nachfolgern der Brüder Hals gepflegt. Die Benennung ist nicht eben glücklich. Dargestellt sind lustige Leute bei Trunk, Spiel und ähnlichem. Vielfach ist die Soldateska beteiligt. Aus dieser Malergruppe löst sich Jan Miense Molenaer durch reicheren Wechsel der Erfindung. Ein 1631 von ihm gemaltes, besonders merkwürdiges Bild hängt hier rechts von der Venus; schau es Dir aus der Nähe an. In der Werkstatt des Malers ist Pause. Rechts die Staffelei, auf der ein Gemälde steht. Landkarten sieht man auf späteren holländischen Bildern nicht selten an der Wand hängen, deren Ton sie variieren, so auf einem berühmten Bilde des Vermeer van Delft. Meister Jan hat sich auf die andere Seite des Raumes begeben, macht sich dort zu schaffen. Die Modelle des angefangenen oder vollendeten Bildes verlustieren sich inzwischen: vorn tanzt der Zwerg mit dem Hund, die Musik dazu macht der Bärtige im Hintergrund, er allein sitzt, mehr ermüdet als die anderen. Der Geselle dreht sich lachend um, zu einer Dame mit erhobenem Zeigefinger; vielleicht hat Judith Leyster dafür Modell gestanden, dem etwa zwanzigjährigen Molenaer zu Gefallen, dessen Frau sie später wurde, etliche Jahre älter als er. Sie war eine begabte Schülerin des Frans Hals; nahm sie Einfluß auf den jungen Molenaer, stammt etwa von ihr der merkwürdige Einfall zu diesem Gemälde? Alle drei lebten damals in Haarlem. Das gäbe eine hübsche Novelle.

Daß Molenaer seine lustigen Modelle beobachtete und des Malens wert hielt, ist nicht erstaunlich; wohl aber, daß er auf den Gedanken kam, solches Treiben zugleich als Wirklichkeit und als Bild im Bilde darzustellen, das „Gesellschaftsstück" vor den Augen der Betrachter entstehen zu lassen. Der Aufbau des Gemäldes soll ganz zufällig wirken, die Überlegungen des Künstlers sind sozusagen versteckt. Die lichten Farben und der hellbraune Grund erweisen, daß Frans Hals und dessen Bruder Dirk Hals hier noch die Vorbilder Molenaers sind, während in seinen späteren, flott gemalten Bildern wenige, tiefe Farben auf dunklem Braun stehen — Fernwirkung von Rembrandt her.

Fränkischer Meister Drei vergoldete Holzfiguren glänzen aus der Tiefe des Raumes hervor; in der Mitte Notburga, die als Magd etliches entwendete, um es an Arme zu verteilen; auch geschahen ihr Wunder: als sie eine (hier abgebrochene) Sichel hielt, hob sich selbige in die Luft. Die Fromme wurde heilig gesprochen. Ein fränkischer Meister hat sie, um 1760, als frisches, dralles Landmädchen gebildet.

Wagner Zwischen den vergoldeten Figuren zwei Sandsteingruppen, für einen Garten bestimmt: Frühling und Herbst. Aus der Entfernung gesehen verschluckt die graue Steinfarbe den plastischen Reichtum; kommt man näher, dann entfaltet er sich. Die Bildhauer des Barock schufen nach dem Vorgange des Giambologna, wie gesagt, gern Werke, die beim Herumgehen immer neue Ansichten bieten. Für diese beiden Gruppen war durch ihre Aufstellung nur eine Hauptansicht geboten. Der Meister gab daher reiche Umrisse, durch vielerlei Bewegung der Körperachsen. Er heißt Johann Peter Wagner, war der führende Würzburger Bildhauer im Übergang vom Rokoko zum Klassizismus seit etwa 1770. Vielleicht beschränkt er sich auch als angehender Klassizist auf die klare Vorderansicht, im Unterschied von seinem Vorgänger Ferdinand Tietz. Diese beiden begabten Bildhauer schufen viele reizvolle Steinskulpturen für den berühmten Hofgarten der Würzburger Fürstbischöfe in Veitshöchheim.

Neben dem Eingang zu diesem Saale ein barockes Gemälde des Genuesen Castiglione, vielseitigen Malers und Radierers. Eine griechische Sage liegt zugrunde: nach völkervernichtender Flut werfen Deukalion und seine Gattin Pyrrha auf Geheiß eines Orakels rückwärts Steine, „Gebeine der Mutter Erde", und diese läßt neue Menschen emporsprießen. Castiglione denkt an malerische Wirkung, wenig an die Sage, die er wohl nicht genau kannte: das Ehepaar wirft die Steine vorwärts nach oben, wie zum Kampf; immerhin ist unten angedeutet, daß aus ebensolchen Steinen allerlei Menschen entstehen. Die Vase und das Standbild mögen auf Prunk und Kult der untergegangenen Bevölkerung hinweisen. Der Vortrag ist flott, die Farbe reich, das Bildgefüge merkwürdig durch die bewegten und gegensätzlich gestellten Achsen der Figuren. Welcher Unterschied zwischen diesem Gedränge und der Weiträumigkeit in dem Gemälde des Spagna! **Castiglione**

Seit dem Barock verfeinerte sich alle Form mehr und mehr, von den Bauten bis zum kleinsten Gerät, und so auch das Gehabe der Menschen. Goethe schreibt einmal: „Wie die Jahrhunderte sich aus dem Ernsten in das Gefällige bilden, so bilden sie den Menschen mit, ja sie erzeugen ihn so." Aber der Abstand zwischen oberer und unterer Schicht, schon bei Shakespeare zu wechselndem Ton gebraucht, wurde immer schärfer. Im achtzehnten Jahrhundert meinte die Oberschicht, auf dem sicheren Boden einer festen Gesellschaftsordnung zu stehen, in der „besten aller Welten", genoß das Dasein so frei und graziös wie möglich, und es entstand die heiterste Kunst Europas, das Rokoko. Die bildhauerischen Gedanken des Michelangelo wurden in den reich bewegten Porzellangruppen verzärtlicht, deren Farben unter der Glasur glänzender schimmern als an wirklichen Gesichtern oder Kleidern. Zierlichkeit der Briefe und der Konversation, des Benehmens und der Komplimente entfernten sich vom Natürlichen und Einfachen so sehr, daß schließlich „Rückkehr zur Natur" oder zur „edlen Einfalt" der Antike gepredigt wurde.

Meister der Rokokomalerei in Rom war Batoni, welcher dort 1756 das anmutige (hier links neben dem Eingang hängende) Bild gemalt hat. Er war mit Winckelmann befreundet, in ganz Italien und an allen europä- **Batoni**

ischen Höfen bewundert, später fast verachtet. Der vorhin erwähnte „Führer" von 1911 sagt, daß Batoni „bereits eine unangenehme Glätte und Weichlichkeit besitzt; sie tritt auch in der ‚Vermählung Amors mit Psyche' störend hervor". Dies Gemälde wurde demnach während des Bombenkrieges nicht würdig der Verlagerung befunden und blieb so der Museumsinsel erhalten. Das hochgeschätzte Porzellan wäre als Gegenzeuge zu rufen.

Kennst Du das Märchen von der Erdentochter Psyche und dem Gott der Liebe? Psyche ist das griechische Wort für Seele. Vom Himmel her erfüllt Liebe die menschliche Seele. „Weib und Mann reihen sich der Gottheit an", wie uns das schöne Duett der „Zauberflöte" lehrt. So wird Psyche zu den Göttern erhoben, nach vielem Hin und Her mit Amor vermählt. Es ist das beliebteste Märchen aus dem Altertum, seit der Renaissance bis zur Gegenwart oft verbildlicht, von Raffael bis Klinger. Hier das happy end: nun braucht Amor nicht den Bogen, der Psyches vorherige Freuden und Qualen verursacht hat, überläßt ihn seiner Mutter Venus; auf ihrem goldenen, von Tauben gezogenen Gefährt ist sie herbei gekommen. Über dem Ehebett naht der Hochzeitsgott Hymen, wird seine brennende Fackel bald löschen, führt die Hand der Braut dem Ring entgegen. Wie reizend das Spiel der Hände um dies Abzeichen der Ehe! Vor dem Ausblick in die Landschaft schwebt Zephyr, Gott sanften Frühlingswindes.

Das Bild ist nach allen Regeln der akademischen Kunst gebaut. Seit der Renaissance hatte sie sich zu dieser Stufe entwickelt. Jenes Fresko von Luini ist eine freilich nicht sehr meisterliche Komposition im Sinne der Hochrenaissance, symmetrisch, in der Mitte eine schwach plastische Gruppe. Das Gemälde des Lairesse zeigt eine räumlich-plastische Gruppe in der Art des Barock. Porzellanhaft verfeinert die Mittelgruppe in Batonis Bild. Beiderseits klingen die Bewegungen ab. Bald danach wird die klassizistische Malerei reliefhaft. Die Holländer bleiben außerhalb dieser Entwicklung, wie es hier an den Bildern des Poelenburgh und Molenaer zu sehen ist.

Canova Am Fenster ein Marmorstandbild von dem Italiener Canova, der als größter Bildhauer seiner Zeit gefeiert war. Rasch aufsteigender Ruhm führte ihn nach Rom, wo er fortab blieb, bald große Denkmäler schuf und mit Aufträgen aus ganz Europa überhäuft wurde. Der Papst ehrte ihn durch immer neue Vergünstigungen, ernannte ihn schließlich zum Marchese. Der Zar kaufte viel von ihm. Napoleon trug ihm wiederholt an, nach Paris zu übersiedeln, Canova kam jedoch nur zu kurzen Aufenthalten dorthin; ein inhaltreiches Gespräch des Korsen mit ihm ist überliefert. Der Meister hat Napoleons leichtlebige Schwester Pauline Borghese als nackte Venus dargestellt, ihn selbst überlebensgroß als nackten Heros;

da man altrömische Kaiser als nackte Halbgötter dargestellt sah (oft freilich infolge falscher Ergänzung), so wollte Canova gleiche Ehre auch dem neuen Imperator erweisen. Höhepunkt klassizistischer Anschauung!

Nahe seinem Geburtsort Possagno stiftete Canova ein Museum für eigene Werke, meistens Modelle. Manche seiner glücklichen Schöpfungen wurden mehrfach bestellt, so auch die Hebe, vor der Du hier stehst: die Göttin der Jugend, welche — sinnvoll — den Göttern erfrischenden Nektar einschenkt. Auf Gewölk schwebt sie einher, ihr ganzer Körper schwingt, von der Seite gesehen, in einem großen Bogen. Von dem breiten Durchgang aus dem vorigen Saal bietet sich ein besonders reiches Spiel der Formen. Die Vorderansicht ist von feinen Kurven gerahmt. Doch hat Canova nicht wie die Bildhauer des Barock sein Werk zum Umschreiten gedacht, sondern vor einer Wand oder Nische, gleich den römischen Marmorstandbildern im Vatikan. Die Umrisse, etwa der Schultern, sind in melodiösen Linien geführt: Canova hielt es nicht für die Aufgabe der Kunst, ein lebendes Geschöpf genau wiederzugeben, wollte vielmehr Aufbau und Durchführung aus innerer Vorstellung schöner Form schaffen. Ein Modell hätte ohnehin nicht so schweben können. Der Meister kannte den Körper auswendig, vergewisserte sich der Einzelheiten vor der Natur, gestaltete sie dann aber im erfundenen Ganzen frei nach seinem Formgefühl. Es wird Dir auffallen, daß die Gesichtszüge der Göttin ebenmäßig sind, aber unpersönlich und leer im Ausdruck. Gewiß hätte Canova dem Antlitz bildnishafte Eigenheit geben können, aber das wollte er nicht. Auch darin wirkt das Vorbild des klassischen Altertums, welches nicht den Kopf mehr aussagen ließ als den Körper, oft sogar weniger; im Mittelalter dagegen beherrscht der Kopf als Sitz der christlichen Seele meistens den Eindruck, und die Gewandung verdeutlicht nicht, wie bei Canova, die Form des Körpers, sondern versteckt ihn, der als sündhaft galt, und bildet statt dessen aus den Falten oft ein fast selbständiges Ornament. Das siehst Du im nächsten Raum.

DRITTER BESUCH

VON DER GOTIK ZUR DÜRERZEIT

Dritter Raum

Von den bisher in den ersten drei Sälen betrachteten Kunstwerken aus neueren Jahrhunderten, großenteils antikisch-heidnischen Gegenstandes, kommen wir nun in die Welt des christlichen Mittelalters. An den Seitenwänden stehen zwei große Altarwerke.

In frühen Zeiten errichtete man über Altären, wollte man ihre Würde besonders betonen, stattliche Baldachine, deren in Rom mehrere zu sehen sind, barock und sehr hoch in der Peterskirche. Man schmückte auch die Vorderseite des Tisches mit kostbarem Stoff oder vergoldetem Relief. Der Papst steht beim Zelebrieren der Messe hinter dem Altar, der Gemeinde gegenüber, als Vertreter Christi, alle anderen Priester vor dem Altar, als Vertreter der Gemeinde, kehren ihr den Rücken, wenden sich nur an wenigen Stellen zu ihr um. Daher brauchte der Blick über den Tisch hin nicht frei zu bleiben, wurde aufgefangen durch den „Altaraufsatz", in der Breite des Tisches, allmählich immer höher, zur Zeit des Barock oft bis zum Deckengewölbe. Der Aufwand ist verschieden, in San Marco zu Venedig Gold und kostbares Email, im reichen Sant Antonio zu Padua Bronze, in venezianischen Kirchen Marmor, im waldreichen Deutschland hauptsächlich Holz. Das billigste war Malerei, und so entstanden in Deutschland und auch in Italien zahllose Altargemälde, von denen so viele in die Museen aller Welt gekommen sind. Dargestellt wurden die Patrone der Kirche und andere Heilige, auch Szenen aus der Bibel oder aus Legenden. Nicht alles Gewünschte konnte in der Breite des Altartisches Platz finden, zumal da man mit der Zeit die Figuren der Heiligen in Größe lebender Menschen sehen wollte. Die Marburger Elisabethkirche hatte in einem reich geformten Altarwerk aus Sandstein mehrere bemalte Tafeln zum Auswechseln. Die allgemein angenommene Lösung wurde um 1300 gefunden: „Seitenflügel", in Scharniergelenken an das „Mittelstück" angehängt (welches zumeist die Breite des Tisches behielt). Das Ganze, natürlich aus Holz, konnte Schnitzereien oder Malereien tragen. Die Rückseiten der Flügel waren meistens bemalt, in schlichten Farben, die Hintergründe oft schwarz, die Figuren manchmal in Steinfarbe. Bei geschlossenen Flügeln wirkte also der Altaraufsatz schlicht; an festlichen Tagen wurden sie aufgeklappt, dann hatte er die zweifache Breite. Es gab dann auch Doppelflügel, mit denen man mehrere Variationen herbeiführen konnte. Das Mittelstück und die Innenseiten der Flügel wurden meistens prunkvoll gehalten, gern mit viel Vergoldung. So bildete der aufgeschlagene Altaraufsatz das sinnvolle Prunkstück der Kirche.

In Italien vermied man den „Klappaltar", beschränkte sich auf große und oft hohe Gemälde. Als Donatello in Padua für die Antonius-Kirche jenes Altarwerk aus Bronze schuf, stellte er mehrere Standbilder seitwärts davon auf. Während der Barockzeit bevorzugte man auch in Deutschland wieder das einheitliche Altarwerk, aber nun mit vielerlei architektonischen und plastischen Effekten.

Das Altargemälde, oder beim Klappaltar das Mittelstück, steht meistens auf einem bemalten oder geschnitzten Untersatz, für den man das italienische Fachwort predella verwendet. So brauchte der Altartisch beim Auf- und Zuklappen der Flügel nicht abgeräumt und wieder eingerichtet zu werden, das Hauptbild blieb besser sichtbar und weniger gefährdet; auch bot die Predella Platz für kleinfigurige Darstellung von heiligen Szenen, zur Ergänzung des Hauptbildes.

Kölner Meister

An der linken Seitenwand dieses Raumes steht ein Altaraufsatz aus Holz, die Bildflächen mit Leinewand beklebt und darauf sechs gemalte Figuren von Heiligen. Das Mittelfeld enthielt vermutlich eine Hauptgestalt größeren Maßstabes, gemalt oder geschnitzt, vielleicht auch eine Szene, etwa die Kreuzigung. Man hat vielteilige Altarwerke später nicht selten stückweise verkauft, so daß sich einzelne Teile nun in verschiedenen Museen und Ländern befinden. Hier ist das fehlende Mittelstück jetzt durch einen Stoff ersetzt. Das gleichartige Aufreihen vieler Gestalten kommt schon frühzeitig vor, so bei einem überaus kostbaren, wohl in Byzanz um 1000 gearbeiteten Altaraufsatz in San Marco. Der hier ausgestellte ist etwa um 1420 entstanden.

Die Heiligen sind durch ihre „Attribute" gekennzeichnet. So die Ägypterin Katharina durch Rad und Schwert; sie sollte gerädert werden, das Rad zersprang jedoch und verbrannte; dann wurde sie enthauptet. Die Landgräfin Elisabeth erkennt man daran, daß sie einen verkrüppelten Bettler bekleidet. Sie vertauschte als junge Witwe, ganz in sozialem Liebeswerk und in Bußübungen aufgehend, die Burg mit einer Bauernhütte: über fürstlichem Brokat trägt sie härenes Obergewand. Die Gestalten dieser beiden weiblichen Heiligen erscheinen oft auf Altären: sie waren besonders beliebt, und auf ihre Namen wurden damals die meisten Mädchen getauft. In Hessen heißen noch heute fast alle Bäuerinnen Kathrin oder Lisbeth. (Eigentlich populär wurde der Name Katharina durch eine heilig gesprochene Bürgerin von Siena im vier-

zehnten Jahrhundert.) Weit verbreitet war auch der Kult des gesteinigten Stephanus, dem so viele Kirchen geweiht sind; sein Ehrentitel protomarthyr — erster Märtyrer — ist hier im Heiligenschein angegeben.

Neben diesen drei allgemein verehrten Heiligen erscheinen auf unserem Altarblatt auch drei im besonderen kölnische. Helena, Konstantins Mutter, wurde oft dargestellt beim Auffinden des Kreuzes Christi, das sie hier in der Hand hält. Ihr Name wird erst häufig zur Zeit der klassischen Bildung und man dachte dabei wohl meistens an die schönste Frau der heidnischen Dichtung, nur bei der Taufe an die christliche Heilige. Für Köln dagegen war sie eine wichtige Heilige, weil sie eine dortige Kirche gestiftet haben sollte, also schon im vierten Jahrhundert. Besonders köstlich gezeichnet sind die Säume vom Mantel der Kaiserin Helena: gedoppelte Kurven, aber nicht gleichlaufend, sondern leicht verschieden, in feinster Abstimmung, vergleichbar erster und zweiter Violine in einem Streichquartett Mozarts. Ihre Krone ist besonders hoch, wie man sie in der Spätgotik für Kaiser und Gott Vater dachte, doch für die Frau gebührend leicht gemacht. Noch mehr war Gereon sozusagen ein Spezialheiliger für Köln, wo er das Martyrium erlitten hat; eine große — auch architektonisch merkwürdige Kirche war ihm geweiht. Mauritius, der Mohr, stand mit Gereon in der „thebaischen Legion". Man errät, wie der Maler sich freute, gegen das Schwarz des Gesichts kräftiges Weiß zu stellen.

Da die Hälfte der Heiligen auf diesem Altarwerk besonders kölnische sind, ist es gewißlich in Köln entstanden. Das gleiche lehrt auch der Augenschein, nämlich die künstlerische Arbeit: sie gehört deutlich in den Kreis der kölnischen Malkunst.

Kölnische Maler waren schon zu ihrer Zeit auch außerhalb Kölns geschätzt. In der Limburger Chronik wird zum Jahre 1370 vermerkt: „In dieser Zit was ein Maler zu Collen, der hiss Wilhelm; der was der beste Maler in duschen (deutschen) Länden; als he was geachtet von den Meistern". Bis gegen Ende des vorigen Jahrhunderts hat man dem Meister Wilhelm eine Gruppe von zart empfundenen und trefflich gemalten Bildern zugeschrieben, die sich von der früheren Weise abheben, also das hohe Lob in der Limburger Chronik rechtfertigen würden. Die Formgebung jener Gemälde weist jedoch etwa auf die Zeit zwischen 1400 und 1420, und da man meinte, daß Meister Wilhelm, um 1370 berühmt, nicht so lange gelebt haben könne, wurde die zeitweilige Benennung jener Bildergruppe aufgegeben. Es sind Gemälde ähnlicher Auffassung und Durchführung, doch verschiedenen Ranges, offenbar aus einer kollektiv arbeitenden Werkstatt, die aber dem Impuls eines besonders begabten und fortschrittlichen Meisters folgte. Zu ihren besten Leistungen gehört der hier ausgestellte Altaraufsatz. Kollektive Arbeit war damals häufig, namentlich in den Bauhütten.

Zum Wert der Gemälde, noch bis ins sechzehnte Jahrhundert, gehörte auch die Echtheit und Kostbarkeit der Werkstoffe. Die Farben wurden nicht wie heutzutage chemisch hergestellt und von den Künstlern fertig im Laden gekauft, sondern nach alterprobten Rezepten aus alterprobten natürlichen Stoffen, Erden und Pflanzen, sorgfältig angerieben, unter Aufsicht des Meisters oder von ihm selbst, dann mit ebenso erprobten natürlichen Bindemitteln auf die gewissenhaft geprüfte und vorbereitete Holztafel gebracht.

An diesem Altaraufsatz ist das Rahmenwerk geschnitzt und vergoldet. Die Bildtafeln sind mit Goldgrund bedeckt, zum großen Teil auch unter den Gestalten. Je nach Stand und Bewölkung der Sonne glänzt das Gold in verschiedener Kraft und Wärme. Es ist unmittelbar benutzt für die Heiligenscheine, auch für die Brokatmuster. Diese sind italienischen Prachtstoffen jener Zeit nachgebildet, stammen letztlich aus China. Der Künstler hat sie mit Modeln in den Goldgrund eingepreßt und nur leicht angemalt. Dabei nahm er keine Rücksicht auf die Gewandfalten, während spätere Maler sich bemühten, die Biegungen der Muster auf den Falten sorgsam wiederzugeben. Die Grundfarben der Stoffe sind zart aufgetragen, dann ein paar wenige fast geradlinige Falten durch kräftige Krapplack-Striche hineingezeichnet.

An dem umfangreichen Gemälde von Lo Spagna haben wir gesehen, wie infolge Faltens und Rollens der dünnen Leinwand große Farbteile abgesprungen sind; an dem Fresco des Philipp Veit bemerkten wir die vielen Stellen, die beim Ablösen von der Mauerwand verloren gingen und derb ergänzt wurden. Aber auch abgesehen von solchen außergewöhnlichen Attacken hatten alte kirchliche Gemälde viel durchzumachen, sie litten täglich unter dem Weihrauch und Kerzendampf, nicht selten auch durch mechanische Verletzungen, etwa beim Umfallen eines Leuchters, dann durch Putzen und namentlich ungeschultes Restaurieren. Je seltener und je weniger an ihnen restauriert wird, um so besser. Beim Wechsel der Temperatur und Feuchtigkeit verhalten sich die Bestandteile des Werkes verschieden: Holztafel, Kreidegrund, Goldfläche, Farbschicht. Sie lockern sich daher von einander. Alte Gemälde bedürfen ständiger Aufsicht, da sie auch heute dauernd „arbeiten". In dem Kölner Altarbild fiel das am Goldgrund auf; neuerdings ist die zersprungene Stelle wieder glatt gelegt. Bei genauem Betrachten wird man auch in den Farbschichten viele verschiedenartige Schäden entdecken. Deutlich sind Unterschiede an den Köpfen zu bemerken. Das Gesicht des Stephanus, des dritten von rechts, besteht aus lauter kleinen Tupfen, offenbar ängstlich gemacht: von einem Restaurator. Der Blick starr, die Brauen für jene Zeit zu niedrig, die Ohren verunglückt, Zieraten am Heiligenschein und Muster im Gewand verwischt. Dagegen ist der Kopf des Gereon (Abbildung), des dritten von links, unberührt erhalten; wie leicht und sicher ist etwa der helle Farbstrich am Nasenrücken hingeschrieben! von einem Meister, der vor fünfeinhalb Jahrhunderten geschult war!

Der Betrachter unseres Altarwerkes wird beim Aufsuchen des Ursprünglichen, des Schadhaften oder Ergänzten dem alten Meister nahe kommen. Wer ein Kenner sein will, muß sich zuerst möglichst genau darüber klar werden, was an einem alten Gemälde wirklich alt ist; das geschieht jedoch nicht immer und führt zu irrigen Urteilen. Viele Kunsthändler und manche Museumsdirektoren legen Wert darauf, daß die ihnen anvertrauten alten Gemälde wie neu aussehen. Gewissenlose Restauratoren, wenn sie eine Fehlstelle ergänzen, bemalen auch die umgebende ursprüngliche Farbschicht, damit ihre Ergänzung nicht auffalle. Doch mehr oder minder rasch verändert sich die neue Farbe und man sieht die „Retusche". Oft folgt bald eine größere Retusche. Von einem herrlichen Altargemälde des Giorgione sind acht Herstellungen schriftlich überliefert. In seinem berühmten „concerto" waren die beiden Mönche zeitweilig mit schwarzen Kappen versehen. Auf Dürers Paumgärtner-Altar in München wurden hinzugemalte Landschaften und Pferde weggenommen, auf Dürers „Grablegung", ebenfalls in München, eine übermalte vielköpfige Stifterfamilie wieder freigelegt.

Im vierzehnten Jahrhundert gaben die Künstler ihren Figuren lächelnd gebogene Lippen, weit zur Seite ausgebogene Hüften, den sogenannten gotischen Schwung. Lächeln und geschwungenes Dastehen waren damals höfische Mode. Die Augen sind oft nicht ganz geöffnet. Aus den Säumen und Falten der Gewandung entwickelten die Künstler ein reiches Spiel von Linien, deren Melodien oft ein Hauptton ihres Werkes sind.

Auf unserem Kölner Altar halten sich die Gestalten gerade, das höfische Lächeln fehlt, die Lippen sind voller. Den Zeitgenossen mochte der Meister dieser Werkstatt ein Neuerer scheinen. Die Umrisse sind schlicht, die Gewandfalten einfach, nur die Säume hie und da zu feinem Bogen umgeschlagen und, wo sie frei fallen, unten leicht gekräuselt. Teile der Kleidung stehen in ruhig abgegrenzten Flächen verschiedener Farbe gegeneinander.

Andererseits ist aus der Kunst des vorhergehenden Jahrhunderts die Vorstellung von menschlicher Schönheit geblieben: hohe und schlanke Körper, abfallende Schultern, lange schmale Hände mit dünnen Fingern. Diese Gestalten wären in Wirklichkeit nicht lebensfähig. Auch ihre Bewegungen haben etwas Unwirkliches. Die Hände greifen nicht zu, berühren fast nur, was sie halten sollen. Die Füße, bei den Frauen vom Gewand verdeckt, stehen nicht fest auf dem Boden, sind abwärts gerichtet. Hohe Stirn und kleines Untergesicht deuten das Überwiegen des Geistigen über das Sinnliche an. Die Augen blicken offen, doch wie vom Traum umfangen.

Tiroler Meister

In starkem Gegensatz zu diesem still feierlichen Altarwerk wirkt ihm gegenüber das andere, in Tirol um 1500 gearbeitet, knapp ein Jahrhundert später. Die Gestalten stehen fest auf ihren Füßen, ihre Körper sind kräftig gebaut, keine Traumgebilde, sie könnten einst wirklich gelebt haben. Die Köpfe kommen nicht aus langer Werkstatt-Überlieferung, sondern scheinen nach Modellen gearbeitet. Maria ist nicht eine weltferne Himmelskönigin, sondern eine freundliche Bürgersfrau, wir könnten denken, eine Gevatterin des Künstlers; ehrsame Bürger und Bürgerinnen durften sich ihr nahe fühlen. Sie steht hier in einer reich geformten Nische. Auf dem Kölner Altarwerk bilden die überzarten Gestalten mit dem Goldgrund, der sie trägt und umgibt, eine Erscheinung von zarter Pracht, unwirklicher Schönheit, in den Linien klingt noch die zierliche Hochgotik nach; hier sehen wir in dem mächtigen Faltengebäude die harten Linien der Spätgotik. Die Vergoldung gleicht nicht aus, sondern verschärft das einzelne. Dort erscheint das Jenseits als eine Traumwelt, fern dem Irdischen, hier als eine nahe gedachte, greifbare Wirklichkeit. Es ist nicht nur eine Änderung im Formwillen geschehen, nach eigenen Gesetzen des künstlerischen Schaffens, sondern zugleich der tief greifende Umbruch von der Transzendenz des Mittelalters zum Diesseitigen der Neuzeit. Der Gläubige betet nicht mehr vor unkörperlichen Traumgebilden, sondern zu fast leibhaftigen, vertrauten und liebenswürdigen Helfern in Nöten des Körpers und der Seele.

Um 1200 entstanden die großen Epen des Wolfram von Eschenbach und des Gottfried von Straßburg, der Minnesang blühte auf. Der Feudalismus stand auf dem Höhepunkt seiner Geschichte. Im vierzehnten Jahrhundert, als das Formelhafte des bereits vom Niedergang bedrohten Rittertums höchste Steigerung erfuhr und der Minnesang spät überzüchtete Blüten trieb, schufen die bildenden Künstler eine geträumte Welt in höfischem Gehabe und spielerischem Lineament. Während des fünfzehnten Jahrhunderts ging infolge der zunehmenden Geldwirtschaft die Führung des geistigen Lebens in Deutschland von den Burgen und Klöstern an die aufblühenden Städte über, die Poesie von ritterlichen Minnesängern an die zünftigen Meistersinger. Die kirchliche Kunst wandte sich allmählich vom unwirklich Weltfernen zum greifbar Nahen. Sie wurde bürgerlich und realistisch. In der italienischen Kunst geschah schon bald nach 1400 ein ungestümer Umbruch, die sogenannte Renaissance, doch blieb daneben ein Nachklingen des mittelalterlichen Empfindens und Gestaltens bis etwa zur Mitte und schwächer werdend bis gegen Ende des Jahrhunderts. In Deutschland wurde dann die kirchliche Bildkunst, bis dahin die wichtigste, infolge der Reformation auf lange Zeit fast völlig lahmgelegt, lebte zuerst in den katholisch gebliebenen Ländern wieder auf. Alle die hier angedeuteten Wandlungen geschahen übrigens im weiten und bereits sich zersplitternden Deutschland nicht gleichzeitig und nicht gleichwertig.

Im Unterschied der beiden Altarwerke spiegelt sich die Entwicklung der wirtschaftlichen und der von ihnen bedingten gesellschaftlichen Verhältnisse, aber nicht unmittelbar, da das Gegenständliche gleich ist, sondern durch Wandlungen im Überbau, letztlich der geistigen Anschauungen. Die scholastische Theologie wird vom Humanismus in den Schatten gestellt, zuerst in Italien. Die Dogmen bleiben jedoch, in Deutschland werden sie zuerst von der Reformation erschüttert, doch nur zum Teil. Einem Heiligenbild des Mittelalters vermag man die Kennzeichen des Feudalismus oder der Geldwirtschaft nicht anzusehen. Immerhin, wenn man sich in diese beiden Altarwerke hinein sieht, gewinnt man Anschauung von einem tiefgreifenden Wandel im Geistigen, vom Transzendenten zum Wirklichen, welcher im letzten Grunde auf dem Wandel der wirtschaftlichen Verhältnisse beruht. In dem Kölner Altarwerk zeigen sich die ersten Ansätze zum Neuen, zum Abgehen vom Höfischen und Spielerischen. Doch bleibt das Transzendente noch beherrschend. In dem etwa um ein Jahrhundert später entstandenen Tiroler Altarwerk ist es verschwunden. Es lebt vielleicht, mehr oder minder, im frommen Betrachter, nicht in der Verbildlichung.

Raffaels Sixtinische Madonna schwebt vor Engelsgewölk, hoch entrückt über den zwei Heiligen. Die Maria im Tiroler Schnitzwerk schwebt nicht, behält ihr Körpergewicht, und zu hohem Entrücken ist kein Platz. Sie blickt abwärts, vielleicht zu dem Knienden, aber nicht uns, den Betrachtern, in die Augen. Auf Raffaels Gemälde ist das gemeinsame, tief beseelte Herausschauen von Mutter und Kind geheimnisvoll ergreifend. Man hat geschrieben, das Kind ahne schon sein künftiges Martyrium. Aus dem Tiroler Altar blickt allein das Kind heraus, die drei Erwachsenen haben ihre Augenlider gesenkt. Doch ist es ein wirkliches Kind, unwissend noch; so hat es vielleicht den zeichnenden Meister angeschaut. Es segnet nicht den Andächtigen wie sonst auf vielen Altarwerken; mit der linken Hand berührt es den Apfel, welchen seine Mutter für ihn bereit hält. Die Himmelskönigin ist statt eines Heiligenscheines von den Assistierenden unterschieden durch den weiten Strahlenkranz, dessen Goldgeglitzer übrigens durch den Schatten des Baldachins gemildert ist; der Meister wagte nur erst einer der allzuvielen geraden Linien leichtflammende Schwingung zu geben.

Schau Dir das Schnitzwerk geduldig an, von Falte zu Falte. Inmitten des vorgewölbten Mantels ein flaches Rund, die Kniescheibe des Spielbeins, dessen Stellung durch kurze, scharfe Faltengrate angedeutet ist. Aus schmalen Fenstern der Nische neigen sich Engel vor, raffen den Mantel ihrer Herrin, dadurch entsteht das Gefältel und namentlich unten der große, doch glatt halbrunde Bogen des Saumes. Von den Brüstungen der Fenster hängen lange, gefranste Stoffe herab, im Unterschied von dem helleren, langen und gemusterten Stoff hinter Mariens Gestalt.

Von dem dunklen Mantel unterscheidet sich das engere Gefältel des vorn über die Brust gelegten Kopftuches und des Kleides, welches in reichem Geknitter die Füße verdeckt. Der Rahmen springt da ziemlich weit dreieckig vor.

Der Baldachin ruht auf „Rippengewölben", außen beiderseits auf sehr schmalen Säulchen. Er besteht aus spätgotischen „Kielbogen", die einander überschneiden. Ihre Rundungen sind unten mit „Nasen" verziert, die sich scharf vom Dunkel abheben, oben mit kleinen „Krabben" besetzt und große „Kreuzblumen" tragend. Die beiden äußeren Kielbogen sind vom Seitenrahmen halbiert, ihre inneren Ränder biegen sich in langen Halbbogen bis zum oberen Rahmen hinauf. Zwischen diesen starken Formen zartes senkrechtes Stabwerk, frei vor den Wandflächen. (Berühmt ist das hochgotische Stabwerk am Straßburger Münster, frei vor der Fassade.) Über den Fensterchen steiler ansteigender Kielbogen, ebenfalls mit Krabben und Kreuzblumen. Baldachin und oberer Rahmen ragen dreieckig vor, wie die Leiste, welche unter den Füßen und dem Faltengeknitter Raum läßt.

In dem „ausgekehlten" Teil des Rahmens ein schmaler Stab, von Blattwerk umwunden, ein häufiges Ornament der Gotik, vormals an vielen Braunschweiger Holzhäusern zu sehen, als Teilung zwischen den Geschossen. Hier beginnt der Blattstab etwas oberhalb des Nischenbodens an einer kleinen, scharf abgeschrägten Fläche, wie im großen ähnlich an Strebepfeilern gotischer Kirchen, dort zum Ablaufen des Regenwassers. Der Blattstab wiederholt sich dann vor Mariens Füßen unter der Leiste, welche an den Ecken die hohen Basen der Baldachin-Säulchen trägt.

Es sei Dir nicht zugemutet, den Blattstab oder gar die Flächen des Baldachins mit dem frei davor stehenden Maßwerk nachzuschnitzen. Wenigstens aber betrachte diese ganze Ornamentik recht geruhsam und genau. Du wirst dann auch empfinden, wie fein und rhythmisch die Wirkungen ihrer Bestandteile abgestimmt sind.

Maria steht vor dem Halbdunkel, ihr Kopf vor starkem Schatten der Nische, Farben und Gold in vollem Licht wie auch der zierliche Baldachin. Sie ist dem Betrachter näher als die Heiligen an den Seitenflügeln. Die beiden Engelchen verstärken den räumlichen Eindruck. Vielleicht empfand der Gläubige die Gnadenreiche als „Erscheinung" für ihn.

Viele früh gegründete Kirchen des Mittelalters sind „Lokalheiligen" geweiht, wie Sankt Gereon in Köln, Sankt Sebald in Nürnberg. Wenn die aufsteigende Bürgerschaft eine große Kirche baute, dann nicht für einen sozusagen seltenen Heiligen, den sie nicht hatte, sondern für Maria, Himmelskönigin für alle — so in Lübeck, Danzig, im neuen Stadtteil von Berlin (die Kirche im älteren Teil ist dem Spezialheiligen der Fischer geweiht, Sankt Nicolaus, im benachbarten Kölln dem Fischer Petrus). Vielleicht ist es kein Zufall, daß in unserem Tiroler Altarwerk Maria den

5

Gesamteindruck beherrscht, viel stärker wohl als in dem kölnischen das jetzt fehlende Mittelbild. Die Gestalten auf den Seitenflügeln, Trägerinnen allgemein verbreiteter Namen, sind der Himmelskönigin sichtlich nachgeordnet, könnten von Gesellen ausgeführt sein.

Die Seitenflügel sind etwas niedriger als das Mittelstück, damit sie unter dessen Gesims zugeklappt werden können. Sie sollen nicht zu schwer sein. Die beiden Heiligen sind auch deshalb in flacherem Relief gehalten. Die Baldachine, ähnlich geformt und auf schlanken Säulchen wie im Mittelschrein, liegen der Wand auf, auch ihr Stabwerk. Die Rahmen sind schmaler, ohne Blattstab, die Zierleisten unten niedriger und anders ornamentiert. Alles ist nur halb so breit wie im Mittelschrein. Die Heiligen stehen dicht vor grünen Wandbehängen.

Kopf und Mitra des Bischofs heben sich vom Goldgrund ab, in welchen der kleine Heiligenschein und eine Musterung eingepunzt sind. Die rechte Hand hält ein Buch, die linke den Hirtenstab (dessen Krümme abgebrochen war). Das Faltengeknitter des Mantels und der Bogen des Saumes unten sind ähnlich wie bei Maria, doch im ganzen schmaler und außerdem seitlich verschoben, zum Mittelstück hin, weil durch die linke Hand (am Bischofsstab) einseitig angehoben, während die Engel im Schrein symmetrisch zugreifen, auch aus einigem Abstand, daher schwingt dort der Saumbogen weiter und im Halbkreis, und so wirkt der vergoldete Mantel viel stärker als das schmale Oval beim Bischof. Seine ausgestreckte Hand mit dem Buch weist ebenfalls nach innen.

Unter dem Mantel kommt ein Stück prächtigen Gewandes hervor, rechteckig mit kurzen Fransen gesäumt, wegen der Schwere des Stoffes in wenigen Falten, die im weißen Kleid vervielfältigt und geschärft zu den verdeckten Füßen hinführen. Unten schließt eine Goldborte ab, die in Kurven über die Ornamentleiste fällt — der Blattstab unter Maria dagegen bleibt frei. Alle diese feinen Beziehungen und Gegensätze zum Mittelstück sind nicht zufällig, daher zu beachten. Der Bischof runzelt die Stirn, in Gedanken oder Schmerz, das erraten wir nicht, weil er kein besonderes Attribut trägt. Die kleine Tiroler Gemeinde in Gmarr wußte wohl Bescheid.

Die weibliche Heilige gegenüber hatte ein Attribut: sie hält ein Tellerchen vor, etwas nach der Altarmitte hin, wahrscheinlich lagen darauf ihre ausgestochenen Augen, das sehr häufig vorkommende Abzeichen der Santa Lucia (deren Quartier am Neapeler Hafen längst abgebrochen ist, doch wurde ihr Name weltbekannt, auch bei den Ungläubigen, durch ein Lied, das vor Jahrzehnten überall gesungen wurde, gar zu oft, jetzt wohl nur noch in Neapel, für die Fremden). Ihr Kopf — die Augen im Himmel wieder eingesetzt — ist stark zur Altarmitte hin gesenkt, Gesicht und Mitra des Bischofs stehen senkrecht, Mariens Haupt ist nur wenig zur Seite geneigt. Auch durch die Gestalt der Lucia geht mehr Bewegung

als bei Maria: der Bischof hält sich gerade — wieder eine wohlbedachte, feine und wirksame Unterscheidung: zwischen den Kontrasten wirkt die Madonna um so anmutiger.

Die Hand der Lucia mit dem Tellerchen hebt ihren Mantel an, nur auf einer Seite, daher sind die knitterigen Falten unsymmetrisch, mehr noch als bei dem Bischof, der Saum ist etwas gewellt und zugespitzt, nahe über den Füßen, weil Lucia die raffende Hand tiefer hält als die Engelchen und mehr noch als der Bischof.

Die Falten am Kleide der Lucia deuten die Ausbiegung des Leibes an, welche damals an Wuchs und Gang der Frauen als schön galt, in Kunstwerken unzählbar häufig wiedergegeben, für uns oft befremdlich, hier kaum auffallend. Eine lange Spitzfalte am einen Rande des Mantels, steil abwärts, deutet die abnehmende Biegung der Rockfalten an; sie kommen dann unter dem Mantel in senkrechten, dicht gereihten Zügen hervor, an der Außenseite begleitet von einem schmalen, sehr langen Faltenrücken, der etwas unterhalb der Schulter hervorkommt und dicht neben dem Säulchen des Baldachins fast bis zu den Füßen hinab reicht, die Rahmung des Ganzen verstärkend, wie gegenüber der gefranste Rand des bischöflichen Prunkgewandes — Maria steht frei in ihrer geräumigen Nische. Die vergoldete Borte ganz unten, sowie das Geknitter darüber sind wieder leicht verschieden von den entsprechenden Stellen bei dem Bischof.

Stark bewegt ist das große Kopftuch der Lucia, aus dünnerem Stoff gedacht als Kleid und Mantel, daher zarter gefaltet, wie bei Maria, doch in viel breiteren Flächen zu weitem Doppelbogen geschwungen, durch die angehobene Hand, welche als Ausdruck ergebener Andacht auf der Brust liegt — vielleicht im Gedenken an das Ausstechen ihrer ursprünglich von der anderen Hand vorgewiesenen Augen. Über dem Kopf bildet das Tuch rundliche Kurven, die allein noch an das Lineament des kölnischen Altarwerkes erinnern.

Das große Triptychon steht auf einem niedrigen Untersatz, wie allgemein gebräuchlich. Er weicht von der gewohnten Art italienischer und auch deutscher Predellen ab, ist nicht eine glatte längliche Fläche, sondern ein plastisch und räumlich bewegtes Gebilde.

An unserem spätgotischen Tiroler Schnitzwerk ragt die obere Platte der Predella vor, entsprechend dem Schrein, doch setzt der seitliche Knick eher an, die seitlich ausladenden Ränder reichen weniger weit unter die Altarflügel; bei geschlossenem Schrein soll die Platte nicht zu viel ins Leere stoßen. Der Untersatz trägt das Hauptgewicht, den Schrein, weniger die Flügel. Werktags ist er breiter als das Hauptwerk, sonntags schmaler. Diese Abweichung von der italienischen Predella ergab sich aus der Erfindung des Klappaltars und regte den Tiroler Bildschnitzer zu besonderer Gestaltung an. Von der reich profilierten, schweren, starken

Grundplatte steigt eine Konsole als Stütze zur oberen, dünneren Platte hinauf, vorn mit scharfem senkrechten Grat, mittelbar also die Vorderkante des Schreines, welche im Baldachin betont ist. Eine gedachte gerade Linie läuft also von der Basis bis zur oben vorspringenden Spitze. Dazwischen wirkt die Bewegung der Madonna um so anmutiger — wiederum kein Zufall!

Die Konsole im Untersatz, ein massiver Holzklotz, schwingt beiderseits aus, flachbogig, stützt die Platte bis etwa zu den Mitten der vorspringenden Teile. Weiter nach rechts und links ruht sie auf der Rückwand des Untersatzes. Die Außenränder ragen in unterschiedlichen Bogen zu einer abwärts gesenkten Spitze heraus, optisch das Tragen des großen Schnitzwerkes betonend.

Die Seitenteile des Untersatzes sind bemalt. Links fünf weibliche Heilige, inmitten Ursula, den Pfeil haltend, mit dem sie erschossen wurde. Rechts ebenfalls fünf weibliche Heilige, inmitten Maria, von deren Schoß das Christkind sich vorneigt, sein rechtes Ärmchen begegnet dem lang ausgestreckten Arm der Katharina: zur mystischen Verlobung (häufig dargestellt).

Diese Figürchen sind in die räumliche Form des Untersatzes gefügt: die drei mittleren etwas zurück, je eine neben der Konsole etwas weiter vorn, ebenso die beiden äußeren: sie lehnen an den senkrecht ansteigenden Kanten des Untersatzes. Leider sind alle unten beschädigt. Vor ihnen dehnt sich die Bodenfläche abwärts zu der Hauptbasis.

Auf die sphärischen Flächen der Konsole sind musizierende Engel gemalt, ihre weißen Gewänder nach unten zugespitzt, nach oben wird Platz für die Instrumente und dann noch mehr für die Flügel.

Dies alles ist nicht weltbewegend, doch für die Schule des Sehens wertvoll. Je genauer du diesen Untersatz betrachtest, um so mehr wirst du das künstlerische Schaffen auch am bescheidenen Holzwerk sehen lernen, nacherleben. In höherem Grade gilt das natürlich für die deutlicheren Wirkungen im großen Maßstabe des Triptychons.

Der Bildschnitzer, vor fast einem halben Jahrtausend arbeitend, hat nicht Kompositionslehre bei Professoren einer Akademie studiert. War vielleicht auch sein Vater Bildschnitzer, dann schaute er als Kind ihm zu. Jedenfalls trat er auf Jahre als Lehrling in eine Werkstatt, machte dem Meister und dessen Gesellen vielerlei Handreichungen, lernte Eigenschaften und Bearbeitung des Holzes genau kennen, durfte auch allmählich mancherlei Nebensächliches selbst ausführen. Erwies er sich als begabt, dann wurde er zum Gesellen befördert, begab sich auf die übliche, jahrelange Wanderschaft, etwa nach Augsburg und Nürnberg, höchst wahrscheinlich aber südwärts, in die Gegend von Bozen, angelockt durch den Ruhm des damals größten Meisters in der Holzschnitzerei, Michael Pacher, sah dessen Altarwerk in Gries bei Bozen (bestellt 1471, vertraglich fertigzustellen binnen vier Jahren!) und in Sankt Wolfgang die 1477 begonnene Hauptschöpfung Pachers, an welche mancherlei in unserem Schnitzaltar erinnert, der Schrein, die Faltengebung, der Baldachin; vielleicht lernte er in Salzburg den Meister persönlich kennen, der dort 1498, während der Arbeit an seinem letzten Werk verstarb — wenn nicht unser Freund in Südtirol geboren oder aufgewachsen und bei Pacher in der Lehre gewesen ist.

Dann wurde er als Meister in eine Zunft aufgenommen, hielt nun Gesellen und Lehrlinge, die ihm zur Hand gingen. Er überließ wohl die zeitraubende Arbeit an den Baldachinen einem erprobten Gesellen; einem anderen, der in einer Malerwerkstatt gelernt hatte, die Malerei an den Rückseiten der Altarflügel und am Untersatz, die nicht den Rang des Schnitzwerkes hat. Pacher dagegen war auch ein großer Meister in der Malkunst.

Viele Betrachter, besonders wenn sie von der Handarbeit kommen, werden zuerst das Handwerkliche bestaunen. Ich habe zwei Rohrleger davor in Bewunderung gehört: „... Daran muß doch einer sein ganzes Leben gearbeitet haben ... so was könnte man heute gar nicht bezahlen ...“ Nun, unseren alten Meistern ging die geschulte Arbeit ziemlich rasch von der Hand, manche schufen während ihrer Lebensspanne mehrere und noch reichere Werke solcher Art; ihr eigentlicher Lohn war wohl die Freude am Vollbringen.

Der Mantel Mariens an dem Tiroler Altar ist ein Bravourstück im Sinne der Zeit, weit vorgewölbte Masse, in welcher Körper und Bewegung fast verschwinden. Man trug sich damals auch in Wirklichkeit mit Verschwendung von Stoffmassen, je nach Größe des Geldbeutels, die Tuchmacher waren gemeinhin die reichsten unter den Handwerkern. Das mächtige Faltengebäude wurde von Zeitgenossen vermutlich genau beschaut und bewundert, der heutige Betrachter möge desgleichen tun, geduldig von Falte zu Falte. Man wird bemerken, wie die Erfindung des Künstlers aus den Möglichkeiten des Materials, Holz, und aus dessen meisterlicher Beherrschung sich entwickelt, zu einer Art Virtuosität, wie zu etwa gleicher Zeit an der Verkündung von Veit Stoß, dem berühmten Holzrelief, das in Sankt Lorenz zu Nürnberg frei im Raume schwebt, von der Decke herab; Virtuosität in Stein das Sakramentshäuschen des Adam Kraft daselbst, welches bis zur Decke emporsteigt und sich unter dem Gewölbe umbiegt; reichste Erfindung in Bronze das Sebaldusgrab von Peter Vischer in Sankt Sebald zu Nürnberg. Baumeister zeigten sich als Virtuosen, indem sie Enden der Gewölberippen frei in den Raum herabhängen ließen. Kraft und Vischer haben sich selbst in ganzer Gestalt an diesen Werken dargestellt, Adam Kraft noch bescheiden, Vischer anspruchsvoller, Jahrzehnte später, an einer Schmalseite des Bronzegebäudes. Dürer betonte sein Können durch die Beschriftung des Halbfiguren-

bildes Jesus unter den Schriftgelehrten: „opus quinque dierum", Werk von fünf Tagen — während er sonst für seine Gemälde sehr viel Zeit brauchte. Auf dem Bilde des Rosenkranzfestes, welches Dürer für die deutschen Handelsherren in Venedig malte, hat er sich selbst dargestellt, in ganzer Gestalt, kleinen Maßstabes. So auch auf dem „Allerheiligenbild", da hält es eine große Tafel mit der Inschrift: „Albertus Durer Noricus faciebat anno a virginis partu 1511". Diese deutschen Meister freuten sich an ihrer Virtuosität, weil sie sich nicht mehr als Handwerker fühlten, gleich Schustern und Schneidern, sondern als Künstler, wie vorher längst in Italien. Das bedeutete auch einen gesellschaftlichen Aufstieg. Dürer schrieb aus Venedig, er sei dort ein „zentilom", gentiluomo, ein Edelmann.

Der Tiroler Bildschnitzer war wohl nicht so stolz, doch etwas vom Hang zum Virtuosen ist in seinem Werk zu spüren, nichts dagegen in dem Kölner Altaraufsatz, da sehen wir kostbares, aber bescheidenes Handwerk, welches den Auftrag erfüllt, ohne sich mit seinem Können zu brüsten.

scher
ister

An der Stirnwand dieses Raumes, dem Fenster gegenüber — ungünstig für Gemälde — hängt ein Wandteppich; er versetzt uns gleichsam aus der Kirche in den Palast und von den christlichen Heiligen in die heidnische Sagenwelt, deren Hauptzüge den Gelehrten des Mittelalters bekannt geblieben waren, im dann aufblühenden Humanismus zum unentbehrlichen Schmuck des Denkens und Schreibens wurden.

Namen der Dargestellten in spätgotischer Schrift sind eingewebt. Die Mittelgestalt ist als Hect(or) bezeichnet; neben ihm steht sein Weib Andromache, gegenüber kniet Paris, sein Bruder. Beiderseits, weiter zurück gedacht, der greise König Priamus und Hecuba, die Eltern der beiden Brüder. Es sind also Gestalten aus dem Sagenkreis des Trojanischen Krieges, welchem Homers Ilias ewige Weltberühmtheit gegeben hat. In Dantes Divina Commedia, Jahrtausende nach der Ilias gedichtet, schreitet Homer, als Fürst der Dichter, „come sire poeta sovrano", ein Schwert in der Hand, dem Horaz, Ovid und Lucian voraus.

Der auf unserem Teppich gemeinte Vorgang findet sich in der Ilias nicht, kann nur erraten werden, aus Sagen, die sich um Homers Dichtung rankten. Paris lebte als Hirtenknabe unbekannter Herkunft im Gebirge Ida; herangewachsen erfuhr er, sein Vater sei König im nahen Troia, begab sich dahin, wurde vom König und dessen Räten feierlich empfangen. Daß dabei dem bisherigen Hirten ein Schwert überreicht wurde, ist in den uns bekannten Texten nicht erwähnt, vermutlich haben es die gelehrten Berater bei Bestellung des Teppichs erfunden, im Sinne ihrer Zeit. Je mehr die Ritterschaft wirtschaftlich und politisch sank, um so ausgiebiger wurden ihre äußerlichen Formen gepflegt und weiter entwickelt, besonders in den neuen Ritterorden, welche von den früheren,

sinnvollen, die Abzeichen und Zeremonien entlehnten und übersteigerten. Bei der feierlichen Aufnahme in die Ritterschaft war schon im Mittelalter die „Schwertleite" ein Höhepunkt. Vielleicht findet ein Kenner der spätmittelalterlichen Literatur einmal den hier dargestellten Vorgang in einem Poem beschrieben. Mangels solchen Nachweises denken wir uns: in Anwesenheit des nicht mehr waffenfähigen Souveräns verleiht dessen ältester Sohn, als Kronprinz gedacht, dem jüngeren Bruder das mächtige Ritterschwert, welches dieser mit beiden Händen faßt, Hektor wird ihm dann wohl auch die große bemalte Prunklanze überreichen.

Mancher heutige Betrachter des Teppichs staunt vielleicht, wie ein Künstler um 1500 die homerischen Helden sich dachte: im höchsten Prunk spätgotischer Höfe. Die ersten Kreuzfahrer nähten sich auf ihren Mantel ein Kreuz; wie anderes die Fülle goldener Symbole, welche die Ritter des spätgotisch burgundischen, später habsburgischen Ordens vom goldenen Vliess bei ihren Zeremonien anlegten! Das Vliess, Hauptsymbol, trugen sie auch alltags, wie auf zahllosen Bildnissen zu sehen, Protestanten bekamen es nicht. König Friedrich der Zweite spottete: die Österreicher hängen sich einen Hammel um den Hals. Der burgundische Hof spätgotischer Zeit trieb auch sonst unerhörten Prachtaufwand.

So sind die Gestalten auf diesem Teppich mit höchstem Prunk gekleidet, der durch ihre Gedrängtheit noch gesteigert wird. Paris trägt an seinem Ehrentag einen Helm mit riesigen Federn; Hektor ein Barett nach der Mode von etwa 1500, sein Wams glänzt — wenn der Betrachter ein wenig hin und her geht — wie golddurchwirkt, obwohl Goldfäden nicht verwendet sind. Man bemerkt die Erfahrung, das Können der Werkstatt.

Einstmals erwärmte das Kaminfeuer die Wohnräume der feudalen Oberschicht nur ungleich und unvollkommen; zum Schutz gegen Rheuma und ähnliche Plagen hängte man Stoffe um die Betten der Herrschaft (Himmelbetten), auch an die Wände. Als die Geldwirtschaft zunahm, in manchen Truhen Bargeld sich anhäufte, gab man den Wandbehängen Kostbarkeit, sie wurden zu gewirkten Bildern. Künstler von Rang lieferten im gewünschten Maßstab gemalte Vorlagen, diese wurden dann zerschnitten und Teil für Teil in das Gewebe übertragen. Fleißige Hände, geschult und geübt, wanden um die starken Fäden der „Kette" Tausende feiner Fäden aus Wolle, um höheren Preis aus Seide und Gold. Du würdest staunen über die wirre Unmenge der Wollfäden auf der Rückseite unseres Teppichs. Die Arbeit kostete den Wirkern oder Wirkerinnen weit mehr Mühe und Zeit als den Bildhauern und Malern, machte ihnen auch weniger Freude, weil sie nicht das Ganze vor Augen hatten und es nicht selbst erfanden. Flandrische Werkstätten, wohl durch Bestellungen des burgundischen Hofes geschult, lieferten das Beste in diesem Fach, auch nach dem fernen Rom: für die Sixtinische Kapelle, wo es bei den langen

Pontifikal-Ämtern für den meist hochbetagten Papst und die Kardinäle trotz ihren Pelzumhängen oft empfindlich kalt war. Raffael hatte im Auftrag Leos des Zehnten von Medici Vorlagen gemalt. Diese „Kartons" kamen dann in die Kunstsammlung Karls des Ersten von England, die beste der Barockzeit. Nach der Enthauptung des Königs wurden seine Kunstschätze auf Beschluß des Parlamentes verkauft, unter der Hand und allmählich: wenn man eine große Kunstsammlung öffentlich und auf einmal verkauft, bekommt man schlechte Preise. Raffaels Kartons blieben vom Verkauf ausgenommen, weil sie nicht „Katholisches" darstellen, sondern Szenen aus der Apostelgeschichte, welche auch der Puritaner sich gefallen lassen kann; aus gleichem Grunde ist der berühmte Triumphzug Caesars, ein Hauptwerk des Mantegna, in England geblieben.

Raffaels Kartons gehören zu seinen besten Kompositionen. Die Ausführung geschah in dem flandrischen Städtchen Arras, daher die Italiener noch heute einen solchen Teppich arazzo nennen. In anderen Ländern sagt man gobelin, nach dem einstigen Inhaber der großen französischen Manufaktur. Es wurden nämlich im Zuge der Autarkie, damit das Geld im Lande bleibe, eigene Manufakturen für Wandteppiche gegründet. In der Münchener Residenz waren die „Steinzimmer" Maximilians, des ersten bayerischen Kurfürsten, mit Gobelins bayerischer Herstellung behängt. Gobelin-Sammlungen außerordentlichen Umfangs entstanden in Wien und Madrid. Zuletzt, 17.., entschloß man sich auch in Berlin zur Gründung einer Gobelin-Manufaktur.

yrischer Meister

Den mild farbigen Teppich begleiten zwei mild helle (einst bemalte) Holzfiguren. Die links stehende kommt aus einer Mühle an der bayerisch-österreichischen Grenze. Mühelos, weil vom Himmel gesegnet, ersticht Sankt Georg mit seiner Lanze den bösen Drachen, der vergeblich die Beine des Siegers umfängt, eines schmucken Ritters mit wallenden Lokken, die Kopfbinde von Perlen durchflochten (was einst durch die Bemalung deutlicher war). Seine Rüstung zeigt schon die rundlichen Linien der Renaissance. Die Anlage im ganzen aber ist noch vom Formsinn der Spätgotik eingegeben: spreizige Bewegung, spitze Winkel, kantige Umrisse. Der Drachentöter, oft zu Roß dargestellt, wurde als Patron der Ritter überall verehrt, so auch in Rußland, wo er schon auf Ikonen früher Jahrhunderte gemalt ist; noch 1769 stiftete Katharina die Zweite einen nach ihm benannten hohen Orden „pour le mérite et pour le courage".

it Stoß

Wirkt bei dem Ritter die Durchbrechung des Holzblocks, der gezackte Umriß, so ihm gegenüber bei dem Lautenspieler die reizvolle Innenzeichnung in der Art des berühmten Veit Stoß: der großartige Schwung des Mantelsaumes; zu dieser Melodie fügen sich die Umrisse der Laute und auch des Kopfes.

Die Gestalt dieses Engels ist vom Scheitel bis zu den verdeckten Füßen anmutig bewegt. Der „gotische Schwung" klingt darin nach, welcher

jedoch zu seiner Zeit, im vierzehnten Jahrhundert, höfisch-konventionell war und gar oft gleichartig wiederholt, ohne künstlerische Motivierung. Hier dagegen ist die geschwungene Haltung frei und persönlich erfunden, auch begründet, durch das Halten der Laute und das Lauschen oder Träumen des Engels.

Sein Kopf ist nach einer Seite gedreht und geneigt, nicht zu einem Hörer, sondern in eigenem Sinnen, wie es die Richtung des Blickes erkennen läßt. Bei ernster Musik schaut der Spielende nicht dem Zuhörer ins Auge, sondern in unbestimmte Ferne, die er nicht wahrnimmt. Klassische Darstellung solchen Geschehens ist das berühmte „concerto" von Giorgione, dem gefeierten Lautenspieler: die Musik ist verklungen, der Cellist spielt nicht mehr, blickt den Gefährten an, dessen Hände noch auf den Tasten ruhen, er lauscht dem letzten Klang nach und schaut entrückt über den Freund hinweg.

Auf dem Haupthaar des Engels liegt oben eine Kappe, darunter ein Bindekranz. In der gotischen Kunst ist die Stirn sehr hoch, und so sahen wir es noch an den beiden Altarwerken. Sogar in Florenz blieb es dabei auch während des fünfzehnten Jahrhunderts, obwohl das rinascimento, die Wiedergeburt der alten heidnischen Kunst, längst Parole war: die Florentinerinnen rasierten an ihrem Kopf die vordersten Haare ab und bedeckten die nächsten mit einem Schleier, auf daß die Stirn möglichst hoch scheine — mit der Hochrenaissance schlägt die Mode um, auch im Himmel: Raffaels Madonnen haben niedrige Stirnen, und so unser musizierender Engel. Beiderseits unter dem Kranz fällt breites Lockengewell herab (den Hals gegen Abbrechen sichernd). In spitzem Winkel zur Augenlinie senken sich die Schultern nach der anderen Seite, begründet durch das schräge Halten der Laute. Die rechte Hand drückt sie leicht an den Körper, ist in ganzer Länge zu sehen, das Handgelenk scharf gebogen. Die Finger umgreifen oben und unten die Saiten, zupfen sie aber nicht: die Musik verklingt, pausierend oder endend. Die linke Hand kommt nach vorn, umfaßt den schmalen langen Teil der Laute, hält sie fester als die rechte, der sie auch beim Spielen dient, die Saiten nach dem Gang der Melodie andrückend; jetzt aber ruht sie ebenfalls: der Daumen und von den vier langen Fingern fast nur die Spitzen haben die fünf Saiten zum Schweigen gebracht, wie die Rechte mit dem anliegenden, eingebogenen Handteller.

Der Bildhauer hat es wohl richtig befunden, die Hände nicht spielen zu lassen; unterschiedlich angehobene und bewegte Finger wären längst abgebrochen. Dagegen sind sie durch die Laute, beide Handgelenke durch die Ärmel fest mit dem Holzblock verbunden. Außer dem handwerklichen Bedenken hatte der Meister vermutlich auch einen tiefer liegenden Grund, die Saiten ruhen zu lassen: es wird dem Betrachter nicht zugemutet, sie klingen zu hören. Vor allem aber gewinnt das Antlitz des Engels feinere

Beseelung: er achtet nicht auf die Innervierung seiner Hände, sondern sinnt dem Verklungenen nach.

Über der Laute sieht man zwei gekreuzt flache Bänder, wie solche von Engeln gern getragen wurden, manchmal sind daran auf der Rückseite die Flügel befestigt, was nur bei nackten Engeln kein Kopfzerbrechen bereitete.

Zu den Hüften hin, unter der Laute, wird der Körper breiter und biegt sich nach vorn und seiner rechten Seite. Faltenrücken des Kleides, schmal, doch kräftig wirkend, begleiten und betonen die Biegung der Gestalt. Unter der Hand am schmalen Teil der Laute ist die Ausbiegung geringer. Ihren Verlauf verdeutlicht hier die kleine — einzige — Durchbrechung des Holzblockes: so nämlich läßt der herumschwingende Mantel auf dieser Seite wenigstens ein kurzes Stück vom Umriß der Gestalt sehen, der sonst ganz von schweren Falten verdeckt wäre; an der ausgebogenen Seite dagegen hängt der Mantel senkrecht herab, so daß die Randlinie des Körpers auf langer Strecke sichtbar bleibt — und sie wird optisch sogar noch verlängert durch den unteren Teil der anderen Mantelhälfte, welcher auf den Fuß hinweist.

Die mächtige Schwingung des Mantels beginnt unter dem Halbrund des Halstuches, zunächst als einfache Saumlinie. Sie wird dann von der Laute und dem Unterarm der sie tragenden Hand (angedeutet durch das Oval des Ärmels) nach außen gedrückt, dabei umgeschlagen und so zu einer Doppelkurve. Solche sahen wir bereits an dem kölnischen Altarwerk, ein Erbe aus der Hochgotik, darin sie sehr häufig ist. In der harten Wirklichkeit hält hier der Saum des Mantels, verbreitert durch das umgeschlagene Stück der Innenseite, den Ärmel nebst Hang — diese beiden auf ihrer anderen Seite dem Rumpf anliegend — außerdem den letzten Teil der Laute samt dem umgeknickten Endstück. Dann fließt die Doppelkurve wieder in e i n e r Linie zusammen, dem Randsaum, der nun in umgekehrtem Bogen, konvex statt konkav, und in größter Länge, bis zum unteren Rande des Mantels hinab schwingt, von einer Falte begleitet und verstärkt, die unter dem Endstück der Laute hervorkommt und bis nahe an das untere Ende der Saumlinie reicht.

Der obere, konkave Teil des Gesamtbogens umrahmt wirkungsvoll das ihm zugekehrte Halbrund der Laute. So wird das „Unruhige" des Mantels sinnvoll. Das harte, länglich-schmale Rechteck der Laute ist im Gesamteindruck durch den Mantel gemildert, während er den Klangkörper betont.

Vom zugespitzten Ende des großen Doppelbogens steigt der untere Saum des Mantels empor, mit Fransen, an der hervorkommenden Borte angehoben, vom Knie des Spielbeines, welches durch einen viereckigen Umschlag des Mantels betont ist. So entsteht eine zweite Doppelkurve, kürzer als die zuvor betrachtete, doch durch die Fransen verstärkt. Der

ansteigende Teil dieses Bogens entspricht dem abwärts gerichteten des längeren. Zwischen den beiden Doppelkurven verläuft eine mehrfach eingetiefte Mulde; sie bildet außen einen kurzen Bogen, mit gleichförmig herausragenden runden Enden, den Gesamtumriß bereichernd. Darunter fällt der Fransensaum senkrecht ab, entlang dem Knie und dem Spielbein, von diesem abgesetzt durch Schatten, außen begleitet von einem flachrunden Umschlag; der Saum endet spitz. Man betrachte genau den Umriß dieser Seite, vom Gelock bis an den Fuß.

Die Falten des Kleides sind genau oben nur an dem kleinen Stück neben den gekreuzten Bändern zu sehen, senkrecht, dann schräg an der großen Fläche unter der Laute; schließlich erscheinen sie wieder unter den Fransenbogen und den vom Knie aus einander geschobenen Mantelumschlag, verlaufen schräg, anders gerichtet, vor dem Unterschenkel des Spielbeines und biegen dann, umgeknickt auf dessen etwas vorgestellten (abgebrochenen) Fuß. Das Standbein ist von einem starken, frei fallenden, zweimal geknickten Faltenzug begleitet. Diese drei Teile der Gewandfalten verdeutlichen den anmutigen Schwung der Gestalt — welcher so viel zarter ist als der großartige der einen Mantelhälfte.

Die andere Hälfte des Mantels ist hinter dem umgebogenen Handgelenk gerafft, unter diesem fällt sie senkrecht herab, den Bogen des Kleides freilassend, nur leicht gefaltet, mit flachen Randkurven, im Unterschied von dem so vielfach und verschiedenartig geformten Umriß der anderen Seite.

Das Vorstehende ist keine angenehme Lektüre. Wenn Du es aber vor dem Standbild lesen und an ihm sehen wirst, dann gewinnt es Leben. Du fühlst Dich angesprochen von einem großen Meister. An den geschwungenen Kurven und ihren Begegnungen sollte er eigentlich sofort zu erkennen sein. Es ist der berühmte Holzbildhauer Veit Stoß. Zahlreiche andere Entsprechungen finden sich in seinen vielen, urkundlich bezeugten Werken: Augenlider und Lippen, Form der Laute, die greifenden Finger und alle Formen des Gefältels — welches für die Meister der christlichen Kunst ein Hauptfeld zur Betätigung ihrer Phantasie war. Für Madonnen behält er die hohe Stirn bei, seltener für Engel und Heilige.

Veit Stoß arbeitete zuerst in Nürnberg, dann 1484 bis 1508 in Krakau, wo er neben anderem hauptsächlich den hohen, überaus figurenreichen Marienaltar schuf. Nach Nürnberg heimgekehrt, lebte er dort noch bis 1533, persönlich nicht beliebt, „ein unruhig und geschreiig Mann", doch mit vielen Aufträgen bedacht, die er mit Hilfe von Gesellen erfüllte. Diese oder andere Nachahmer haben die Höhe seiner Kunst nicht erreicht. Nach meiner Überzeugung ist unser Standbild des Lautenspielers von Veit Stoß erfunden und eigenhändig geschnitzt, eines der kostbarsten Werke des hochbegabten Künstlers.

Vierter Raum

Pilgram

Von weitem ist Dir schon die Steinfigur des Knieenden aufgefallen, die im folgenden Raum frei aufgestellt ist, damit man sie von allen Seiten betrachten kann. Es ist vermutlich ein Werk des Meisters Pilgram, der sich in der Wiener Stephanskirche, unter der Kanzel kauernd, dargestellt hat. Auch auf dem Knieenden ruhte ursprünglich eine Kanzel; von ihrem Stützpfeiler ist ein spätgotisch profiliertes Stück geblieben. Hart senkrecht stemmt sich der eine Arm dem schweren Gewicht entgegen. Die Mühsal des Tragens ist auch in dem Gesicht zu lesen, den großen, fast grimmigen Augen und den wie schmerzvoll aufgeworfenen Lippen. Vorn in der Jacke steckt sein Imbiß, ein trockener „Weck", auf der Rückseite ein Hufeisen. Gehst Du in die Ecke des Raumes neben die Stufen, dann siehst Du besonders deutlich, wie meisterhaft diese Figur aus *einem* Steinblock heraus gemeißelt und wie eigentümlich sie aufgebaut ist: der linke Arm und die Beine in verschieden spitzen Winkeln geknickt, der Rumpf stark eingebogen: reiches Gegeneinander der Achsen, merkwürdiges Spiel der Umrisse.

Es entspricht dem Formgefühl der Spätgotik: vom Bauwerk bis zum Kleingewerbe liebte man zugespitzte und seltsam gegen einander geordnete Linien, verspannte sie immer kunstvoller, im Gegensatz zur Hochgotik, welche klare geometrische Formen gab, menschlichen Gestalten weich geschwungene Haltung.

Der Formsinn bestimmte alles Handwerk. Da die Spätgotik spitzige Linien liebte, machten die Schuster spitzige Schuhe, um so längere und unpraktischere, je vornehmer oder eitler ihr Kunde. Schweizer Bauern zogen einst mit dem großen, eigens dafür erfundenen Haken an den langen Hellebarden die feindlichen Ritter aus den Sätteln, und die stolzen Herren konnten sich dann auf ihren überlangen eisernen Schnabelschuhen nicht schnell genug aufrichten, wurden totgespießt. — Die Hochrenaissance des sechzehnten Jahrhunderts brachte in allen Formen das Gegenteil: breite Bauglieder, weite Ärmel, breite Schuhe, jede Linie möglichst rundlich.

Von der rechten Ecke des Raumes her wirkt das Profil des Kanzelträgers besonders seltsam und fast geradlinig. Es ist kein engelgleicher Jüngling, sondern ein Schwerarbeiter, Schwerstarbeiter. Gehst Du wieder nahe an ihn heran, so bemerkst Du auch im einzelnen den Formwillen zum spitzen Gewinkel an den Ärmelfalten, den scharfen Kanten unter den Augen, sogar an den Adern der Stirn.

Es sind nicht Faltungen der Stirnmuskeln, die bei seelischen Erregungen geschehen, auch willkürlich hervorgebracht werden können, von Schauspielern auf der Bühne, vor dem Spiegel eingeübt. In der Kunst des Altertums wie des Mittelalters gibt es unzählbare Darstellungen der

Affekte vermittelst solcher Stirnfalten. Rembrandt hat in vielen kleinen Selbstbildnissen Arten starken Ausdrucks studiert. Akademiker der Barockzeit benutzten ein Lehrbuch mit Abbildungen, von Le Brun, dem Leiter des Maler-Kollektivs in Versailles. Dies Lehrbuch wurde weiterhin oft nachgedruckt.

Die Stirn des Kanzelträgers zeigt nicht seelischen Affekt, sondern einen körperlichen Vorgang.

Bei starker Anstrengung des Herzens staut sich das Blut in den Stirnvenen, wie es der Meister oft beobachten konnte, wenn seine Gesellen schwere Steinblöcke schleppten oder auf einen Sockel hoben. Das dauerte aber jeweils nur kurze Zeit und konnte nicht geruhsam abgezeichnet werden: die angeschwollenen Adern sind aus der Erinnerung gemeißelt. Sie verlaufen bei jedem Menschen ein wenig anders, was der Bildhauer damals nicht an Leichen studieren konnte, er wäre mindestens ins Gefängnis gekommen; außerdem sind die Venen eines Toten nur nach Einspritzung von Farbstoff zu sehen, was die Anatomen erst im siebzehnten Jahrhundert gelernt haben. Die Venen verzweigen sich etwa wie ein fließendes Gewässer, an der Stirn des Kanzelträgers aber begegnen sie sich hart und eckig, vergleichbar den scharfen, sich kreuzenden Linien an den Wangen oder den Ärmelfalten.

Wir sehen hier also an einem kleinen Teil des Werkes einen merkwürdigen Arbeitsverlauf: der Meister beobachtet einen Vorgang in der Wirklichkeit (ausnahmsweise, während Muskelfalten der Stirn in der Kunst so überaus häufig sind), kann ihn nicht abzeichnen, behält ihn aber in Erinnerung, doch nicht genau, die Adern sind nicht anatomisch richtig wiedergegeben, sondern nach dem spätgotischen Liniengefühl des Künstlers.

Wendest Du Dich um, dann leuchtet Dir Canovas Hebe entgegen, weißer Marmor in weichen Linien. Hier der belastete Arbeiter mit schmerzvollen Zügen, dort die leicht auf Gewölk schwebende Göttin, mit leerem Gesicht; hier harte Wirklichkeit, dort Flucht aus der Gegenwart in ein erträumtes Reich ewiger Schönheit. Realismus und Idealismus; beides, naturwissenschaftlich gesprochen, in Reinkultur.

Du verstehst, weshalb ich diese beiden Werke so in Blickpunkte gestellt habe: sie geben der Ausstellung wichtige Akzente, verdeutlichen zwei immer wieder in der Weltgeschichte mehr oder minder scharf hervortretende Möglichkeiten des künstlerischen Schaffens.

Doch hast Du bemerkt, daß der spätgotische Realist nicht etwa ein Stück Wirklichkeit gleich der photographischen Kamera mechanisch wiedergibt: mit genauer Naturkenntnis frei schaltend, denkt er sein Werk in die Umgrenzung des Steinblockes hinein, prüft Bewegung und Einzel-

heiten am Modell, zugleich aber gestaltet er wie das Erdachte so das Gesehene nach festem Formwillen, erhebt es dadurch zu dem Rang hoher Kunst.

Wie weit der Weg zu solchem Realismus der Spätgotik war, siehst Du hier an zwei italienischen Gemälden des vierzehnten Jahrhunderts.

Simone Martini Das Madonnenbild, rechts hinter dem Kanzelträger, ist um 1330 gemalt, in Siena, wo zu jener Zeit alle Künste Herrliches schufen. Dies Werk ist als „Art des Simone Martini" zu bezeichnen, eines hochberühmten Meisters, der außer in Siena auch für den damals in Avignon residierenden Papst tätig war, wo Petrarca seine Werke bewunderte. Die Haltung Mariens ist hoheitsvoll, ihr Ausdruck ernst, die Augen sind halb geschlossen. Noch scheint sie den Menschen nicht nahe wie in Werken des nächsten Jahrhunderts. Zu dem feierlichen Eindruck tragen auch die großen Linien bei: der steile Hals, fast senkrechte Teile der Gewandung und schlichte Umrisse — Nachklänge aus vorhergehenden Jahrhunderten, in denen die Mosaiken und Wandgemälde zu den mächtigen und strengen Formen der Bauwerke gestimmt waren.

Die Ausführung geschah mit jener handwerklichen Sorgfalt, von der ich schon im vorigen Raume gesprochen habe. Die starke, gut ausgetrocknete, sorgsam glatt gehobelte und geschliffene Holztafel wurde mit einer feinen Kreideschicht überzogen, diese mit einer eisenoxydhaltigen Mineralfarbe bestrichen, dem roten Bolus, und auf ihn zunächst das Blattgold geklebt. Beim vielen Reinigen von Staub, Weihrauchdampf und Kerzenruß ist das Gold stark abgerieben, so daß der Bolus hervorkommt. Links erkennst Du die Vierecke der dünnen Goldblätter; wo sie sich überdecken, blieb mehr Gold erhalten. Vermutlich ist dieser Teil schon bei einer Herstellung vor Jahrhunderten erneuert. Du siehst die ursprüngliche Glätte des Goldes an den Heiligenscheinen. Die Musterchen sind eingepunzt, aus winzigen Kreisen zusammengesetzt. Du kannst entdecken, wie der Geselle, anderen Gedanken nachhängend, den Stempel nicht immer ganz gerade hielt. so daß er einige Musterchen etwas schief ins Gold einpreßte. So schaust Du wieder einmal der Arbeit zu!

Dem Heiligenschein Christi wurde ein Kreuz eingefügt, hier — da er noch ein Kindlein ist — spielerisch aufgelöst in weiße Pünktchen; sie haben ihre alte Frische bewahrt, weil das Bleiweiß fast rein aufgetupft ist. Desgleichen an den großen Knöpfen im Röckchen, dessen Borten wieder durch Punzen verziert sind. An Mariens Mantel ist das Blau „krank" wie so oft; gut erhalten der rote Krapplack ihres Kleides, dünn aufgetragen, nur in den Schatten stärker. Die Gesichter sind grün untermalt, darauf dann die Biegungen der Form durch ihnen entsprechende weißliche und rötliche Striche angegeben; soweit sie das Grün nicht decken, soll dies als Schatten wirken — eine Eigentümlichkeit der italienischen Malerei jener Zeit. Die Engel in den kleinen Feldern sind übermalt. Die Krönung Mariae dagegen, ganz oben, ist unversehrt. Besonders reizend der lichte Mantel mit den feinen Mustern. So klar und sauber suche Dir den ursprünglichen Eindruck des Ganzen vorzustellen. Durch all das sorgsam Handwerkliche aber geht die Hoheit des künstlerischen Empfindens.

Lorenzetti Das kleine Bild neben dem Fenster, Weihnachten, ist von dem Sienesen Ambrogio Lorenzetti gemalt. Der feinsinnige Florentiner Bildhauer Ghiberti, welcher im nächsten Jahrhundert als erster über italienische Kunst geschrieben hat, stellt diesen Lorenzetti noch über Simone Martini. Heute liebt man besonders seine Fresken in Siena, Schilderungen des Lebens in Stadt und Land. Anmutige Freude am Plaudern, hier im Kleinen.

Wie reizend die Engelschar, welche der Anbetung des Kindes beiwohnt! Den von rechts kommenden Hirten hatte ein Engel zugerufen: „Ihr werdet das Kindlein finden in Windeln gewickelt" — aber es ruht unter glänzendem Goldstoff. Maria, ebenfalls kostbar gekleidet, zieht die Decke etwas zurück, um das Gesichtchen zu sehen. Weiter oben, voraufgehend gedacht, verkündet denselben Hirten jener Engel, „von der Klarheit des Herrn umleuchtet", die Geburt des Heilandes, „und alsobald waren da himmlische Heerscharen, die sprachen: Friede auf Erden den Menschen, die guten Willens sind!" Die Klarheit ist hier durch den Goldgrund verbildlicht, die Figürchen sind leicht auf ihn gemalt; der zu den Hirten sprechende Engel schwebt aus ihm hervor. Der Evangelist hat sich die Erscheinung wohl anders vorgestellt. Und noch anders der junge Rembrandt. In einer Radierung hält er sich an die Bemerkung des Textes, daß die Hirten „sich sehr fürchteten": sie fliehen entsetzt, desgleichen die Herde, eine Kuh im Galopp. Lorenzetti erträumt den Vorgang still märchenhaft, wie in alten Liedern. Köstlich auch, ganz oben, im Giebelfeld des Rahmens, die Verkündung an Maria, Auftakt der Heilslegende.

Lorenzettis Linie beginnt weicher zu werden als auf dem vorhin betrachteten Marienbilde etwa gleicher Zeit, doch älterer Formgebung.

Kölner Meister Aus der französischen Hochgotik kamen nämlich, auch in die deutsche Kunst, schwingende Kurven. Reich sind sie bereits an der sitzenden Madonna (neben der Treppe), die ein kölnischer Meister um 1320 aus warmtonigem Holz gearbeitet hat. Dem leicht geschwungenen Körper liegt das Kleid am Rumpf dicht an; aus den glatten Flächen erheben sich die Falten nur wenig, bilden Bogenlinien, die in edler Harmonie zusammenklingen. Am Hals ist der Stoff umgeschlagen, weich begegnen sich die Kurven. Etwas kräftiger sind die Falten des Mantels. Unten kräuseln sich ein paar frei fallende Säume. Man hat den kurvenreichen Faltenwurf auf chinesisches Beispiel zurückgeführt, das durch eingeführte Seiden-

stoffe vermittelt sein konnte; diese verursachten ja gleichzeitig die Umstellung der italienischen Stoffmuster vom byzantinischen zum chinesischen Vorbild, an den Brokatmustern auf dem kölnischen Altar von etwa 1400 zu erkennen.

All das holde Linienspiel wird gleichsam beseelt durch das Lächeln von Mutter und Kind; es ist das „höfische Lächeln" jener Zeit, welches gleichartig auf zahllosen Bildwerken und Gemälden der Hochgotik erscheint und zum übersteigerten Gehabe des sinkenden Rittertums gehörte.

Desiderio Die Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts, im Norden Spätgotik, wird im Süden „Frührenaissance", mit allem Zauber frühlingshaften Empfindens, verjüngten Lebens.

In der Bildhauerei führte den entscheidenden Schlag gegen die Kunst des Mittelalters der geniale Donatello. Propheten-Statuen, die er um 1420 für den Glockenturm des Florentiner Domes meißelte, waren gleichsam die Fanfare zur „Wiedergeburt" des Altertums, mehr noch zum Auflodern eines rücksichtslosen Realismus. Unter dem Eindruck antiker Marmorwerke löste er sich aus den Zauberbanden der Gotik. Seine Figuren stehen fest auf dem Boden, befreit von zierlich weichen Linien. Donatello gibt dem Faltenwurf das Zufällige der Wirklichkeit, verdeutlicht durch ihn zugleich die Bewegungen und Formen des Körpers. Er gestaltet die Köpfe nicht mehr aus überkommenen Vorstellungen idealer Schönheit, arbeitet sie oft nach geradezu häßlichen Modellen. Schön bleibt die Madonna, doch weniger lieblich als hoheitsvoll. Wie in einzelnen Gestalten so im Darstellen figurenreicher Vorgänge ist seine Auffassung manchmal düster, ja bitter, überrascht oft durch Absage an das Gewohnte, durch den Willen, biblische Personen so herb, Begebnisse so grausig zu denken, wie sie in Wahrheit gewesen sein könnten. Doch neben dem Harten kennt seine Seele auch das Zarte. Die Engelknaben sind nicht immer still artig, manchmal ausgelassen lustig. Maria war mit ihrem Kinde vorher nicht so eng vertraut dargestellt worden. Zuweilen scheint die Zärtlichkeit der jungen Mutter durchweht von Trauer oder verhaltener Leidenschaft. Der ernste Grundzug seines Wesens überwältigte nicht alle Künstler, viele verbanden mit dem neu errungenen Können noch die Holdseligkeit der früheren Kunst.

Zu den lieblichsten Blumen im Wundergarten der italienischen Kunst jener Zeit gehören die Madonnen-Reliefs, von denen Du hier eines neben dem Fenster siehst. Zuvor ein paar Worte über das Heranwachsen dieses Kunstzweiges.

Im frühen Mittelalter beherrschte die Kaiserstadt Byzanz weithin das künstlerische Leben Europas. Maria wurde in ganzer Figur dargestellt, ohne Kind, doch als Gottesmutter bezeichnet, oft in griechischer Sprache und Schrift, μητηρ Θεον, im Westen wie Osten, auch in Rußland. Hier wie dort erscheint sie als überschlanke geradlinige Gestalt, oft in Mosaik auf

Goldgrund, an der abschließenden Halbkuppel der Kathedralen. Später steigt sie von dem hohen Platz herab auf die Altäre, in die Kapellen, hält nun ihr Kind auf dem Arm. Das Bild hat kleineren Umfang; Maria wird daher als Halbfigur gemalt. Bis ins vierzehnte Jahrhundert bleibt etwas von ihrer unnahbaren Hoheit, wie Du es bei jenem sienesischen Gemälde sahest. Dem Emporkommen und Aufblühen des Bürgertums willfahrt Maria, indem sie sich als schlichte und glückliche Mutter darstellen läßt. Schließlich erscheint sie in den Bürgerstuben, als glückbringendes Sinnbild gesegneter Mütterlichkeit, auf unzähligen Gemälden; nicht selten mit entblößter Brust, ihr Kind nährend: Gipfel der Vermenschlichung jenes einst fern-erhabenen Gebildes. Die berühmtesten unter solchen Darstellungen der Gottesmutter als Menschenmutter sind vom jungen Raffael geschaffen. Aber die Sistinische Madonna, aus seiner späten Schaffenszeit, für einen Hochaltar bestimmt, ist wieder in den Himmel entschwebt; zwischen Cherubim-Gewölk erscheint sie hinter aufgezogenem (gemaltem) Vorhang: eine Vision; nicht mehr die traute Nähe. Im Banne kirchlicher Reaktion ersetzt man weiterhin künstlich, was vorher frei geblüht hatte. Oft wird Dogmatisches betont. Jenes bayerische Marien-Standbild aus dem achtzehnten Jahrhundert heißt kirchenamtlich Immaculata, die Unbefleckte: irdische Mütter, vor ihr kniend, sollen ihr Glück durch die „Erbsünde" belastet fühlen. — So verläuft, nur in großen Zügen angedeutet, eine tausendjährige Entwicklung auf religiösem und künstlerischem Gebiet, getragen von gesellschaftlichen Umbildungen.

In Florenz, wo sich die Bildhauerei der Früh-Renaissance reicher und feiner entwickelte als in den anderen italienischen Städten, waren außer Gemälden auch Reliefs der Madonna besonders beliebt. Sie wurden teils für kleine Kapellen bestellt, teils für Wohnungen gekauft oder geschenkt. Reiche Leute ließen sie in Marmor meißeln. Weniger Begüterte nahmen vorlieb mit bemalten Ausführungen in Holz, Ton, Stuck oder gepreßter Papiermasse.

Donatello stellt Maria in immer neuer Beziehung zu ihrem Kinde dar, in immer neuer Bewegung und Anordnung. Oft gibt er ihr einen ernsten Ausdruck.

Die Behandlung des Reliefs ist bei Donatello sehr verschieden, geht vom hochgerundeten, fast frei plastischen mannigfach bis zum ganz flachen.

Desiderio da Settignano verbindet die flache Reliefart mit der Zartheit seines jugendfrischen Wesens — darin er von Donatello völlig verschieden war. Ohne an irgendwelche ästhetischen Regeln zu denken, wechselt Desiderio zwischen flachstem und erhobenerem Relief. Die meisten Teile sind wie plattgedrückt; weniger die Köpfe. Mariens Hände sind dünn wie Pappe. Schau Dir diese langen feinen Finger an — und erinnere Dich der Arbeiterhände des Kanzelträgers! Zart unterscheiden sich die weichen Formen des Kindes von den knapperen der Mutter. Bemalung und

Vergoldung vervollständigen das anmutige Gebild. In den goldenen Teilen sind vielerlei Muster eingepunzt.

Das Relief, unter Desiderios vielen Madonnenbildern wohl die lieblichste Erfindung, ist eine Stuck-Wiederholung des berühmten Marmorexemplares in Turin. Mutter und Kind sind eng an einander geschmiegt. Auch dies kommt bei Donatello vor, doch leidenschaftlicher empfunden, nicht so als ein inniges Verweilen wie hier. Den Eindruck bestärkt die vielfache Verschränkung der Formen. Mariens Kleid ist ganz vergoldet, ebenso der Hintergrund. Unser Skulpturen-Restaurator versichert, die Bemalung der Köpfe sei auf dem Relief völlig erhalten, nur durch späteres Firnissen bräunlicher geworden.

Nachklang holder Gotik ist neu instrumentiert; Vermenschlichung eines Dogmas, Lebensnähe der Renaissance und frisch persönliches Empfinden eines der liebenswürdigsten Künstler aller Zeiten.

rnberger Meister

An der Stirnwand hängt oben ein „Totenschild". Es war ein Brauch des Mittelalters, in Kirchen nahe der Grabstätte eines mächtigen Herren seinen Schild aufzuhängen, welcher das ihm eigene Abzeichen trug, meistens ein Raubtier. Herrliche Totenschilde aus dem dreizehnten Jahrhundert sind in Marburg erhalten. Allmählich wurde die echte Schutzwaffe durch ein künstliches Gebilde ersetzt, Urform des „Wappens": auf dem Schild steht nun der Helm mit dem über ihm aufragenden Abzeichen und der spielerisch gefältelten Helmdecke, dem ursprünglichen Nackenschutz, alles verkleinert, für den aufzuhängenden Totenschild durch ein umrahmtes Brett zusammengehalten. Im vierzehnten Jahrhundert sank das Feudalwesen gegenüber dem Ansteigen der Fürstengewalt und des städtischen Reichtums. Seit Karl dem Vierten, erstem Geldmann auf dem deutschen Kaiserthron, trat der gekaufte „Briefadel" neben den Uradel. Wie so viele Formeln des niedergehenden Rittertums wurde auch der Totenschild von reichen Bürgern nachgeahmt. So hier laut Inschrift 1424 für Konradt Agrer, einen Nürnberger, der vielleicht nie Schild und Helm getragen hatte.

Was Du an Bildern und Schnitzereien im Empfundenen und Gestalteten beobachten konntest, siehst Du hier an einem äußeren Brauch: den Übergang von der Burg zur Stadt, vom sinkenden Feudalismus zur aufsteigenden Geldwirtschaft. Du kannst Dir Agrers Totenschild als sichtbares Zeichen eines Epochenwechsels merken. Bald dachten sich die wohlhabenden Bürgerfamilien Wappen aus, oft auf ihren Namen anspielend, ließen sich damit in Altarbildern als Stifter malen. Dürer hat mehrere Wappen für Städter entworfen, auch eines für sich selbst, eine geöffnete Tür.

sburger Meister

Großmutter Anna nimmt ihre Tochter Maria auf den Schoß und diese ihr Söhnchen Jesus: „Anna selbdritt", häufig verbildlicht, für die Künstler eine kaum zu lösende Aufgabe. In der Gruppe rechts in der Ecke zwischen den Stichen Dürers hat sich der Holzschnitzer geholfen, indem er Tochter und Enkelkind von einander abrückt und Maria stehend darstellt. Die Arbeit ist von hohem künstlerischen Rang. Wie fein gezeichnet und wie ausdrucksvoll sind die Lippen der alten Frau! Die Engelchen unten spielen Versteckeln, mit Kleiderzipfeln der in Gedanken versunkenen Großen: leises Kichern in der ernsten Gesellschaft.

Oberrheinischer Meister

Das fröhlichste aber in diesem Raum sind die beiden Engelpaare, die an den Wänden schweben. Meisterlich sind die holden Figürchen aus den Holzblöcken geschnitzt, hinreißend in Bewegung und Ausdruck. Welche Hoffnung für den Gläubigen, dermaleinst mit lächelnden Heiligen selig zu leben und dem Lautenspiel liebreizend beglückender Engelkinder zu lauschen!

Doch unter derartigen, so gewißlich, ja heiter scheinenden Glaubensbildern schwankte längst der Boden: wenige Jahre später brach in Deutschland die erste weltgeschichtlich folgenreiche Revolution der Neuzeit aus. Luther, aus strengstem Orden gekommen, erschütterte die farbige, goldglänzende Welt des katholischen Himmels, forderte unmittelbare Beziehung des persönlichen Gewissens zum Gekreuzigten. Vom religiösen und kirchlichen Gebiet griff der Umbruch bald auf die überkommene staatliche und gesellschaftliche Ordnung über. Diese nicht einheitlich gelenkte Revolution mißlang völlig im sozialen Bereich, brachte im kirchlichen und politischen verhängnisvolle Spaltung und als deren Folge viel Not und Krieg. Das braucht jedoch die Liebe für unsere vorher schaffenden Künstler nicht zu beeinträchtigen, welche die ihnen gegebenen, oft seltsamen Bildstoffe mit eigenem Empfinden und in meisterlichem Handwerk gestalteten.

Dürer

An zwei Wänden des Raumes hängen Kupferstiche und Bilddrucke. Hier stehst Du vor Werken des größten Meisters der alten deutschen Kunst: Albrecht Dürer.

Rechts neben dem Eingang fällt Dein Blick auf eine Reihe kleiner Blätter, Darstellungen der Passion. Dürer hat mehrere solcher Folgen geschaffen, zwei in Holzschnitt. Dies ist die berühmte „Kupferstichpassion", 1507 bis 1512 gearbeitet. Sie beginnt hier links mit dem Gebet in Gethsemane, endet rechts mit der Auferstehung. Du erkennst wohl einzelne Vorgänge auch ohne die Unterschriften, siehst dann, wie klar und schlicht das Wesentliche veranschaulicht ist; siehst auch, mit welcher künstlerischen Weisheit die Figuren im engen Bildraum aufgebaut sind, in mehreren Raumschichten, mit immer wechselnder Erfindung, freust Dich an den zahllosen Einzelheiten. In den Gewändern ist das spätgotische Gefältel durch glattere Flächen eingeschränkt. Bei den Nebenpersonen erblickst Du sonderbare Köpfe und Trachten der Zeit; mit beidem, Gesichtsbildungen und Kostümen, hat sich Dürer zeitlebens beschäftigt, es

gibt dafür Hunderte von Zeugnissen in seinem Schaffen. Schau Dir etwa den Kerl an, von dem sich Pilatus, zum Zeichen seiner Unschuld an dem Justizmord, Wasser auf die Hände gießen läßt: über dem verknurksten Gesicht die seltsame Mütze — deren Form in der Narrenkappe erhalten blieb; an dem knappen Anzug beginnt eine Auflockerung, die bald von den Landsknechten toll übertrieben wurde. Oder: im Mittelpunkt der Grablegung entdeckst Du ein Urbild des Zylinderhutes, der im neunzehnten Jahrhundert das Kennzeichen des „Gentleman" wurde. Vielartiges Bauwerk fügt sich in die Anordnung der Figuren, läßt hie und da kleine Ausblicke frei, in denen allerlei zu sehen ist.

Was aber am meisten Dürers Zeitgenossen überraschte und auch unsere Bewunderung erregt, ist das Spiel des Lichtes, von größter Helligkeit über vielgestuftes „Helldunkel" bis zu tiefstem Schatten führend. Etwa in dem dritten Blatt: Jesus vor dem Hohenpriester Kaiphas, der „sein Kleid zerreißt", Ausdruck höchsten Schmerzes ob der vorgeblichen Gotteslästerung des Gefangenen, welchen die herrschende Priesterschaft als gefährlichen Aufrührer, Volksaufwiegler fürchtete und töten lassen wollte. Am hellsten das Gewand des Hohenpriesters, Jesus im Halbschatten, hinter ihm tiefes Dunkel. Allmählich bemerkst Du, daß diese Abstufungen nicht so einfach sind, das Licht flackert in dem Bildraum umher, spielt etwa auf Falten des Baldachins über dem hohen Würdenträger. Alle Zwischenstufen von weißem Papier bis zu dunklem Schwarz sind mit höchster Feinheit über die Fläche verteilt.

Auf dem Täfelchen im Hintergrund siehst Du das Zeichen des Künstlers AD, Albrecht Dürer; darunter die Jahreszahl 1512. Die beiden vorhergehenden Blätter dagegen sind beschriftet 1508. Du bemerkst, daß auf ihnen die Strichführung einfacher und jene Meisterschaft im Helldunkel noch nicht erreicht ist. Die Figuren sind nicht so klar in mehreren Schichten geordnet; die Hauptgruppe bei der Gefangennahme, der Judaskuß, löst sich nicht recht von dem Nebenvorgang: Petrus haut einem der Häscher, welche die Priesterschaft ausgesandt hat, ein Ohr ab. (Jesus spricht zu Petrus: „Wer das Schwert nimmt, der soll durch das Schwert umkommen!")

Du willst gewiß auch etwas über das Handwerkliche hören, um die Arbeit genauer zu verstehen. Der Kupferstecher gräbt die Linien bedächtig, vorsichtig ein, immer nur in einer Richtung, mit dem Grabstichel, einem an der Spitze abgeschrägten Werkzeug. Je nach der Stärke des Eindrückens entstehen mehr oder minder breite und tiefe Linien. Nebeneinander gereiht, bilden sie „Schraffuren", weitere oder engere. So ergibt sich verschiedener „Ton". Für tiefe Dunkelheiten werden die Schraffuren vielfach gekreuzt. Bei Deinem nächsten Besuch bring Dir ein Vergrößerungsglas mit. Dürer hatte ursprünglich das Goldschmiede-Handwerk erlernt, dabei Auge und Hand für feinste Kleinarbeit geschult.

Die Kupferplatte wird mit Druckerschwärze eingerieben, alsbald mit einem „Tampon" wieder blank geputzt, damit die Schwärze nur in den eingeritzten Linien bleibt; in der Handpresse übertragen sie sich dann auf das Papier. Durch das Tamponieren vor jedem Abdruck wird die Oberfläche der Kupferplatte allmählich abgerieben, so daß die Linien an Tiefe abnehmen, die zartesten manchmal ganz verschwinden. Die ersten Abdrucke sind also besser als die späteren. Außerdem hat das Verfahren des Einschwärzens und Abdruckens jedesmal verschiedenes Ergebnis: ein früher Druck kann weniger gut ausfallen als ein später. Die hier ausgestellten Blätter sind Abzüge von unvernutzten Platten, und es sind vollendet gelungene Drucke.

Da die Linien verschieden tief in die Kupferplatte eingeritzt sind, haftet die Druckerschwärze auf dem Papier in verschieden hohem Relief. In mechanischen Reproduktionen kommt solches nicht zustande. Bei guten Abdrucken von den Originalplatten aber entsteht „graphische Schönheit", welche einen durch Jahrzehnte geschulten Blick entzückt.

Du vermagst Dich der Freude des Kenners immerhin anzunähern, wenn Du etwa jenes Blatt, Jesus vor Kaiphas, so scharf wie möglich betrachtest. Linien, Schraffuren, Kreuzlagen, Dunkelheiten, mannigfach gestuft, bekommen durch ihr Relief den Reiz eines wundersam feinen Sammet, aber nicht des maschinell hergestellten, gleichmäßigen. Es ist die höchste Verfeinerung einer mühsamen, mit größter Selbstschulung und stärkster Anspannung hoher Meisterschaft geübten Kunst. Das kannst Du sehen, wenn Du Dir Mühe gibst, es lohnt sich. Allerdings nimmt die hier in der Ausstellung notwendige Verglasung viel von der unmittelbaren Wirkung.

Was ich Dir nacheinander über Erzählung, Anordnung, Einzelheiten, Lichtgang, Strichführung, graphische Schönheit gesagt habe, all das wird Dir in liebevollem, dem Meister geschuldetem Betrachten zur Einheit der Bewunderung. Komm wieder, so oft Du kannst. Hohe Kunst wird immer köstlicher, je öfter man sie erlebt; mindere fällt ab. Gleiches wirst Du in der Musik erfahren haben: Mozart wird immer göttlicher.

Inmitten der Stirnwand hängt ein Holzschnitt Dürers von etwa 1497: Maria im Freien, auf einer Rasenbank sitzend; vor sich hält sie das Kind, welches auf ihrem rechten Knie steht und hinabschauend in einem Buch blättert. Oben halten zwei Engelknaben eine verzierte Krone, mit hohen Bügeln — Maria wird dereinst von Gott Vater und Sohn zur Königin des Himmels gekrönt werden. Hinter der Rasenbank steht der schon etwas gealterte Joseph, in der Rechten seinen Krückstock, in der Linken den Hut abgenommen — wohl beim ernsten Blicken auf das Kind, dem so Großes geweissagt ist. Den vorderen Raum schließt eine niedrige Mauer mit Torturm ab, vielleicht eine Erinnerung an das „beschlossen Gärtlein", darin die Jungfrau Maria so oft dargestellt wird, nur wachsen hier

keine Blumen, sondern Gras und Kräuter; an ihnen knabbert eines der drei Häslein, für die ganz unten kleine Flächen ausgespart sind, wie inmitten für das Namenszeichen des Meisters. Die Mauer, ob Symbol oder nicht, verdeckt den Übergang von der Nähe zur Ferne; ein wenig hilft der gewundene Weg auf der ersten Hügelwelle, vom Torturm her. Breiter als dieser überschneidet den Ausblick die Gestalt Josephs. Neben ihm die Zwillingsbäume, die schon draußen wurzeln; ihr Laub reicht bis zum oberen Bildrande. Hinter Mariens Kopf statt des Heiligenscheines eine Wasserfläche, umkränzt von Laubwerk, inmitten bereits ein christliches Kirchlein steht. Weiche Hügelbogen leiten über zu den schärferen Linien des Gebirges. Dieser Holzschnitt ist um mehr als ein Jahrzehnt früher entstanden als das älteste Blatt der Kupferstich-Passion. Der junge Dürer hatte bereits eines seiner Hauptwerke geschaffen, die berühmte Folge von Holzschnitten zur Apokalypse, herausgegeben 1498; darin viel heftige Bewegung, hier Ruhe — dem Gegenstand entsprechend. Die Mittel der Darstellung sind jedoch gleich. Die Gestalten meistens neben einander, kleine Ausblicke in die Landschaft unter den apokalyptischen Erscheinungen, soweit Platz ist, bei der Madonna oben, doch nicht inhaltlich oder optisch verbunden, wie angeschoben wirkend. Auch in der Kupferstich-Passion gibt es Ausblicke, doch von der Bühne des Geschehens her. Die Figuren stehen da in einheitlichem Raum, helfen ihn sogar bilden, durch ihre Stellung in mehreren Schichten, mit vielen Überschneidungen, das Räumliche ist verstärkt durch abgestuftes Helldunkel (in den ersten Stichen noch fehlend). Bei jenen frühen Holzschnitten gibt es noch kaum Flächen, keine Gliederung durch Unterschiede der Helligkeit, es sind durchaus Liniengebilde. Das Bildviereck ist von ihnen gefüllt, zeichnerisch.

Vor der Leere des Himmels schwebt die Krone, heben sich die Flügel der Engel, wehen die Enden ihrer Gürtel, genau begleitet von den Randlinien des Gebirges; umher flattern noch etliche kleine Vögel; rechts verdeckt das Laub der hohen Bäume ein Stück des Himmels. Dürer hätte Gewölk anbringen oder die Landschaft höher auftürmen können, wie er beides in späteren Gemälden und Bilddrucken derart meistens tut; damals schien ihm die nicht allzu große leere Fläche des Himmels wohl noch kein Fehler. Zu ihr hinauf leitet die Landschaft: leere Stellen, von Linien umrandet, Baumwerk und Gebäude werden nach oben kleiner und spärlicher. Der Vordergrund ist mit Lineament reich gefüllt. Leer nur ein Stück von Josephs Mantel: vor der Landschaft; ebenso ein kleineres, der belichtete Teil an Gesicht und Hals der Maria. Von der großen freien Stelle neben der Rasenbank heben sich hohe gebogene Halme ab, von der kleineren Leere auf der anderen Seite niedrigeres Kraut, höher wurzelnd. Darunter reicht Mariens Mantel bis nahe an den rechten Bildrand, ein breites Stück des Kleides abwärts zum unteren Rand. Links großes Kraut mit langen geschwungenen Blättern, optisch die Bewegtheit des Faltenwerkes aufnehmend; ein kleiner Ableger auf der Rasenbank. Die Querflächen der Mauer und der Bretterstütze des Rasensitzes gliedern deutlich den Raum; zwischen ihnen jene leeren Flächen mit den Halmen davor. Ganz unten nimmt eine niedrige Leere die ganze Bildbreite ein; das herabsinkende Stück des Kleides und die Häslein sollen hier den Raum vorn abschließen, vorbereitet durch den weiter zurückliegenden senkrechten Mantelzipfel rechts und das Kraut links, dessen Blätter teils emporzüngeln, teils dem Erdboden flach aufliegen. Auch das Namenszeichen, senkrecht, mag bei der Raumbildung helfen. Auf dem Kupferstich von 1504, Adam und Eva (neben diesem Holzschnitt) steht es dagegen an einem schräg hängenden Täfelchen, und so in der Folgezeit mit vielfacher Abwechslung, das Täfelchen liegt oft irgendwo am Boden, verkürzt nebst den Buchstaben. Der vordere Raumabschluß ist hier wohl noch nicht so überzeugend wie in späteren Werken Dürers.

Es sei Dir empfohlen, genau dem vorstehend so umständlich Gesagtem zu folgen — bis Du es unmittelbar selbst wahrnimmst, was gar nicht schwer ist, Du brauchst Dir nur Zeit zu nehmen, dann wird Dir klar, was Dürer wollte und erreichte. Du würdest ihm nicht gerecht, wenn Du nur ausriefest, wie putzig die Langohren! und dann weitertrottest.

Der Holzschnitt ist technisch das Gegenteil des Kupferstichs. Auf dem Holzstock bleiben die Striche stehen, indem beiderseits das Holz weggeschnitten wird, in die Kupferplatte sticht sie der Künstler ein. Daher die Bezeichnungen Holz s c h n i t t und Kupfer s t i c h. Die im Holz entstehenden Stege können begreiflicher Weise nicht so schmal sein wie die zartesten Einritzungen im Kupfer, wenn nämlich der abgeschrägte Grabstichel nur mit seiner Spitze eingedrückt wird. Die Erfindung des Künstlers für den Kupferstich kann also mit feineren Strichen und engerem Liniennetz rechnen als beim Holzschnitt. Dürer, als Goldschmied geschult, war feinster Handarbeit fähig, hat anfänglich wohl eigenhändig den Holzschnitt ausgeführt, bald aber dies mühselige und vor allem zeitraubende Verfahren einem Spezial-Handwerker überlassen, um so mehr, als seine Vorzeichnung auf dem Holzstock an das genaue Ausschneiden der Stege immer höhere Ansprüche stellte. Auf Dürers Holzschnitt des Hieronymus, 1492, haben die Striche, meistens gleichlaufend, so viel Abstand von einander, daß ihr Herausschneiden für uns noch begreiflich scheint. Dagegen an dem Holzschnitt der Madonna auf der Rasenbank, 1497, können wir uns kaum vorstellen, wie ein lebender Mensch fähig — und geduldig — genug war, diese zahllosen Stege auszuschneiden, allenfalls die immerhin gekräuselten Gebirgslinien, aber vorn die schmalen Halme, und gar vor den Mauersteinen! Wir sehen auch bereits an einigen Stellen Schraffuren, Überkreuzungen von Linien: auf der Rasenbank, in Schattenteilen der Gewänder, so in Josephs Mantel neben dem Ende seines Krückstockes, da mußten winzige Viereckchen aus dem Holz herausgestochen werden. Schon auf den vorher entstandenen Holz-

schnitten zur Apokalypse drängen sich die Gestalten oft so eng, daß uns die Erfüllung der technischen Aufgabe rätselhaft scheinen mag. Späterhin hat Dürer das Liniennetz etwas vereinfacht, für die Holzschnitte des Marienlebens, seit etwa 1502, für die „Kleine Passion" seit etwa 1509, mehr noch für die späteren Blätter der „Großen Passion", seit 1510. Immerhin blieben auch da noch viele Kreuzlagen. In dem „Abendmahl", 1523, werden sie spärlicher, in dem „Christophorus", 1525, fehlen sie fast ganz. Zugleich vereinfacht Dürer das Gefältel und das mannigfache Spiel von Hell und Dunkel.

Während er so die Arbeit des Holzschneiders erleichtert, verfeinert er seine eigenhändige Arbeit auf der Kupferplatte. Wir haben das an der Kupferstichpassion gesehen, zwischen 1507 und 1512. Leere Stellen schwinden, das Bildviereck wird dicht gefüllt, die Räumlichkeit durch Schichtung der Figuren bereichert, das Helldunkel entwickelt, die „Stoffbezeichnung" genau, das heißt die Darstellung von Stein, Holz und vielerlei Gewandstoffen. Umrisse sind weniger betont als das Plastische. Die Linien drängen dicht an einander, überkreuzen sich mehrfach. Derlei geschieht ja mit dem scharfen Grabstichel leichter als das Herausschneiden der Stege aus dem Holzstock. Auch werden die Linien, wie vorhin gesagt, ohne Mühe je nach dem Druck auf den Grabstichel breiter oder schmaler, während dünne Linien im Holzschnitt größte Fertigkeit in dieser Technik verlangen. Dürers Verfeinerung des Kupferstichs, in allen eben genannten Besonderheiten, fällt natürlich noch mehr auf bei weiterem Überblick, etwa von 1497 (Vier Hexen) bis 1513 (Melencolia, hier ganz rechts hängend), doch ist sie auch innerhalb der „Passion" deutlich genug.

Während nun die Kupferplatte nach dem Auftragen der Druckerschwärze so lange gereinigt werden muß, bis der Farbstoff nur noch in den eingeritzten Linien bleibt, kann der Holzstock sofort nach dem Einschwärzen abgedruckt werden. Die Kupferplatte nutzt sich ab, trotz ihrer metallischen Härte, durch das Tamponieren vor jedem einzelnen Abzug. Zarte Linien können ganz verschwinden. Der Holzstock braucht nicht jedesmal gereinigt zu werden, die Stege bleiben unverändert. Dürer hat deshalb von seinen Kupferstichen nur kleinere Auflagen hergestellt, als von den Holzschnitten, die Abzüge zu höheren Preisen verkauft, auch mit Rücksicht auf Eigenhändigkeit und Zeitaufwand, nicht wenige Exemplare zu Geschenken verwendet. Bei den Holzschnitten dagegen war die Auflage nur bei besonderer Bestimmung gering, etwa bei Wappen für Nürnberger Familien, sonst beliebig hoch, die Preise niedrig.

Der Unterschied zwischen Kupferstich und Holzschnitt macht sich auch in der Wahl des Gegenständlichen geltend, allmählich deutlicher: bei den Kupferstichen denkt Dürer mehr und mehr an einen kleineren Käuferkreis, die „humanistisch" Gebildeten. Der Inhalt solcher Stiche

ist den heutigen Gelehrten in manchen Fällen schwer und nicht sicher deutbar, je nach ihrer Vertrautheit mit der Gedankenwelt humanistischer Zeitgenossen Dürers.

Dürer hatte die Lateinschule besucht, las viel, wenn auch lieber in deutsch. Mit manchen Gelehrten war er persönlich bekannt, mit dem berühmten Pirckheimer eng befreundet.

Seine Holzschnitte dagegen wenden sich an weiteste Kreise des Volkes, billig und jedermann verständlich, christlichen Gegenstandes. Besonders die Passion war durch kirchliche Spiele allgemein bekannt, daher die beiden Holzschnitt-Passionen. Das Marienleben, ebenfalls eine Folge von Holzschnitten, voller Anmut, setzt die so verbreitete Verehrung der Gottesmutter voraus, als Inbegriff liebevoller Mütterlichkeit.

Nach Vollendung der Kupferstich-Passion erprobte Dürer ein anderes Verfahren, das ihm leichter von der Hand ging, die „Kalt-Nadel-Arbeit": statt die Linien langsam mit dem Stichel in die Kupferplatte einzugraben, ritzte er sie rasch mit einer feinen Nadel, die er frei in allen Richtungen führen konnte, anders als den Grabstichel. Es gibt in dieser Technik nur wenige Blätter Dürers (von denen hier keines gezeigt werden kann), vermutlich weil die Platten sich zu rasch abnutzten. Nachdem er dann mehrere große Kupferstiche in mühsamer Arbeit geschaffen hatte, wandte er wiederum ein leichteres Verfahren an, die Ätzung. Bei ihr wird die Platte mit einer Firnisschicht überdeckt, in diese mit der Nadel eingeritzt, dann eine ätzende Säure aufgegossen, die sich in das Metall einfrißt, wo die Nadel den Firnis weggekratzt hat. Dadurch entstehen vertiefte Linien, aber nicht so unterschiedlich und bei weitem nicht so scharf wie durch den Grabstichel oder die „kalte Nadel"; besonders deutlich ist das Fehlen der feinen Endigungen. Das Einritzen in den Firnis strengt die Hand kaum an. In den Werkstätten deutscher Panzerschmiede, der berühmtesten damals in Europa, war die Technik der Ätzung entwickelt worden: auf Platten kostbarer Rüstungen, besonders des Brustharnischs, wurden in solcher Weise Bilder eingraviert. Dürer übernahm das Verfahren, ebenfalls auf Eisenplatten.

Eine derartige „Ätzung" Dürers, welche zu den ältesten in der Geschichte graphischer Kunst gehört, stellt das Blatt mit Christus am Ölberg dar. Du kannst sehen, am besten durch eine Lupe, daß die Linien nicht scharf ausgehen, sondern breit. Sie biegen sich leichter, viele kräuseln sich. Offensichtlich arbeitet der Meister rascher, flotter. Doch ist die im Kupferstich erreichte Kunst des Helldunkels gewahrt, auch die graphische Fülle der ganzen Bildfläche, im Unterschied von jenen frühen Stichen. Dürer beschränkte sich auf wenige „Eisenradierungen", blieb ansonsten bei dem mühsameren, doch kostbaren Kupferstich. Später wurden für die Radierung Kupferplatten benutzt. Von den Panzerschmieden führt über Albrecht Dürer der Weg zu einem unermeßlich weiten Reich der Graphik.

Die von Dürer erreichte Verfeinerung in der Kunst des Kupferstiches zeigt sich zum erstenmal in dem großen Blatt: Adam und Eva, 1504. Das Paradies ist da ein dichtes Gehölz, mancherlei Getier freut sich des Friedens, Katze und Maus liegen einander ruhevoll gegenüber. Auch ein Papagei ist zugegen. Alles ist mit staunenswerter Sorgfalt in die Kupferplatte eingegraben. Die hellen Gestalten der beiden Menschen sind auf das sorgfältigste modelliert, mit kurzen zarten Strichen. Adams Muskulatur zeigt sich im reichen Spiel kleiner Lichter und Schatten, Evas Körper ist möglichst glatt und hell gelassen. In der kirchlichen Kunst des Mittelalters boten Adam und Eva einen der wenigen Anlässe, nackte Körper darzustellen; Modelle dafür konnte man freilich nicht auf Sportplätzen wählen, sondern holte sie aus muffigen Stuben. Es ist erstaunlich, wie weit Dürer hier die nackten Figuren älterer deutscher Meister und seiner eigenen früheren Blätter übertrifft.

Mit unendlichem Fleiß erstrebte er „antikische" Schönheit des nackten Menschen. Die italienische Renaissance, „Wiedergeburt" des klassischen Altertums, war ihm darin vorausgegangen. Dürer hat schon in jungen Jahren italienische Kupferstiche mit nackten Gestalten abgezeichnet, darunter Mantegnas Bacchanal.

Lionardo, Italiens weitester Geist, suchte in Zahlen und Konstruktionen die Schönheit des Körpers zu ermitteln. Die Lehre des römischen Schriftstellers Vitruv verband sich mit dem mathematischen Sinn der Renaissance. Der Nürnberger Meister hörte von den Proportionsstudien durch einen venezianischen Maler dritten Ranges, der ihm aber „seinen Grunt nit klerlich anzeigen" wollte. So nahm er sich „den Fitrufium" vor und bemühte sich im Lauf vieler Jahre durch eigenes Forschen darum, für menschliche Körperschönheit mathematische Formeln zu finden, anfangs geometrische, später arithmetische. Zahlreiche Zeichnungen sind von seiner Arbeit erhalten, und schließlich verfaßte er ein Werk „Vier Bücher von menschlicher Proportion", mit Beispielen in Holzschnitt. Er betont die Selbständigkeit seiner Lehre: „so ich selb nye gelernt hab oder von yemand anders underwisen pin worden." Sein Buch ist langehin nachgedruckt worden, auch außerhalb Deutschlands. Mit dem Kupferstich des Sündenfalls stellte „Albertus Durer Noricus" ein Ergebnis seiner ersten Proportionsstudien stolz aller Welt vor Augen. Adam ist genau nach einem Schema konstruiert, das wir aus Zeichnungen Dürers kennen; Eva nach einem anderen, die Rechtecke und Zirkelschläge etwas abgewandelt, nach vielem Ausprobieren. Die Bewegung beider Gestalten folgt dem Vorbilde des Apoll „von Belvedere", des berühmten antiken Marmor-Standbildes, das nicht lange zuvor in Rom ausgegraben worden war und seitdem durch Jahrhunderte in dem Belvedere des Vatikan bewundert wurde. Also Vitruv und Apoll, zwiefach heidnisches — in der babylonisch-jüdischen, von christlichen Kirchenvätern zu ihrer Rechtfertigungslehre ausgebauten Sage.

Auf einem anderen berühmten Kupferstich Dürers aus demselben Jahre 1504, von ihm Weihnacht genannt, sehen wir Maria in einem offenen Raum der „Herberge" vor ihrem Kinde knieen; der betagte Joseph holt Wasser aus dem Brunnen. Hinter der Mariengruppe steigt ein Anbetender herauf; weiter zurück Ochs und Esel, die bei Weihnachts-Darstellungen stets zugegen waren, nämlich an der Krippe, in welcher das Kind zuerst lag. Die Gestalten haben kleinen Maßstab, den Hauptteil der Bildfläche nimmt die Umgebung ein, großenteils verfallene Baulichkeiten. Sind Adam und Eva auf dem eben betrachteten Kupferstich „aus der Maaß gemacht", nach einem Proportions-Schema konstruiert, das er in selbständiger Bemühung erarbeitet hatte, so erweist nun dies Blatt seine Beschäftigung mit der Perspektive, über die er ebenfalls ein Buch veröffentlichte. Dort sind die nackten Körper so in die Bildfläche gebracht, daß die Rechtecke, Zirkelschläge und Abmessungen seines Proportions-Schemas angewandt werden konnten; hier steht das Fachwerk der linken Seite und das Mitteltor genau in der Bild-Ebene, der Brunnen und das Gemäuer rechts sind dagegen verkürzt. Durch das Ruinenhafte erzielt Dürer mancherlei Möglichkeiten perspektivischer Zeichnung: die vielfach abgetreppten Kanten fluchten in mannigfachem Verlauf zum Augenpunkt hin. Zudem liegen etliche Steine und Bretter schräg; die Fensterflügel hängen schief in dem Fachwerkhaus, ebenso das kleine Schildchen oben mit dem Namenszeichen. Aufrechte Kreisformen sind verkürzt an den Fenstern links und dem großen Bogen rechts, liegende am Brunnen. Beachtenswert auch die Abstufungen von ganz hellen zu tief dunklen Flächen. Man könnte von „Kunst um der Kunst willen" reden, wäre diese lehrhaft und mit Stolz auf das neue Können gezeichnete Umgebung nicht durch die anmutig geschilderte Familie des Zimmermanns so fesselnd mit Leben erfüllt, daß die perspektivische Kunst doch nur in den bescheidenen Anspruch der Kulisse zurücktritt.

Dürer fühlte sich verantwortlich für die Entwicklung der deutschen Kunst. Er rühmt in seinen Schriften die handwerkliche Meisterschaft der Deutschen, doch seien sie in manchem noch zurück hinter den „Welschen", sonderlich in der Proportionslehre und der Perspektive. Wenn sie den Vorsprung der Italiener einholten, dann würden sie keiner anderen Nation „den Preis vor ihnen lassen". Es ist freilich anders gekommen: Nachahmung italienischer Form entseelte bald die Werke deutscher Maler. Denkwürdig aber bleibt die Bemühung des großen Nürnbergers, der deutschen Kunst höchsten Rang zu geben.

Ein Verzeichnis der erhaltenen Werke Dürers, 1931 aufgestellt, zählt mehr als dreizehnhundert Nummern auf, größtenteils Bilddrucke und Zeichnungen, nur wenige Gemälde. Es waren Kupferstiche und Holzschnitte, die ihn schon zu Lebzeiten als größten deutschen Meister berühmt machten, auch im Ausland, in Rom und London, Dänemark und Ungarn. Raffael schickte

dem Nürnberger eine Zeichnung, „ihm sein Hand zu weisen“. In Venedig bekam Dürer von der deutschen Kolonie einen großen Auftrag, wurde als hoher Künstler vom Dogen und Patriarchen geehrt, auch vom Altmeister der dortigen Maler, Giovanni Bellini; und er sah, daß man seine Bilddrucke dort in Altargemälden verwertete. Die venetianische Regierung bot ihm reichliches Gehalt, wenn er in ihrer Stadt bliebe. Seine Reise durch die Niederlande war ein Triumphzug. Während der folgenden Jahrhunderte blieb Dürers Kunst eine lebendige Kraft: durch seine Bilddrucke, die stets von Sammlern begehrt, von Kunstfreunden bewundert waren. So bewahrte Goethe in seinem Hause am Frauenplan eine ganze Reihe von Blättern Dürers, die vor einiger Zeit zusammen in der National-Galerie ausgestellt waren.

Dürers Kupferstiche und Holzschnitte religiösen Inhalts entstanden zum weitaus größten Teil — auch alle, die Du hier gesehen hast — noch ehe Luther 1517 an der Wittenberger Schloßkirche seine Thesen anheftete. Die unerwartete Wirkung dieser Sätze beruhte darauf, daß Religion damals der Hauptinhalt im seelischen Leben des deutschen Volkes war, daß die Kirche auf das politische und soziale Leben großen Einfluß hatte, dessen Mißbrauch bitter empfunden wurde. Nur wenige Bilddrucke Dürers stellen Vorgänge aus dem Alten Testament und der Heiligen-Legende dar, am meisten beschäftigte ihn das Neue Testament; man könnte fast sagen, er habe Grundempfindungen der Evangelischen vorausgefühlt. Ohne Weichlichkeit. „Männlicher Dürer!“ ruft der junge Goethe aus.

Dürer hat beide Geisteswelten, die christliche und die weltliche, verbildlicht in zwei berühmten, ungefähr gleichgroßen Kupferstichen von 1514, die er gelegentlich zusammen verschenkte, wohl als Gegenstücke. Dargestellt ist auf dem einen der Kirchenvater Hieronymus, seelenruhig am Schreibpult in einer behaglichen und durchsonnten Nürnberger Stube.

Der andere, hier ausgestellte Kupferstich ist bezeichnet „Melencolia“, an einer Fledermaus vor dem Himmel, der von einem Stern überstrahlt wird. Vorn sitzt eine Frau, durch Flügel als Allegorie gekennzeichnet. Sie stützt ihr Haupt; im beschatteten Antlitz leuchtet das Weiß der großen Augen. Das Buch auf ihrem Schoß, der Zirkel in ihrer Hand deuten auf die „geistigen“ und die „exakten“ Wissenschaften. Dürer selbst entnahm dem Buch des Vitruv altes Wissen, mit „Zirkel und Richtscheit“ suchte er Gesetze der menschlichen Schönheit und der Perspektive zu erforschen, verbreitete das Gefundene wiederum durch Bücher. Am Gürtel der Frau hängen Schlüsselbund und Beutel; Dürer schreibt einmal: der Schlüssel bedeutet Macht, der Beutel Reichtum — wollte er hier sagen: Wissen bringt Macht, Technik Reichtum? Das Handwerkszeug vorn spielt klärlich auf die Technik an, vielleicht auch das Mühlrad; es diente noch zu vielerlei Zwecken. Die deutsche Metallindustrie ging von

Nürnberg aus; hier stand die „Drahtzieh-Mühle“, Dürer hat sie in einem Aquarell abgebildet. Glocke, Sonnen- und Sanduhr bedeuten den Ablauf der Zeit, Stern und Regenbogen die Himmelskunde, der Schmelztiegel die Chemie. Also Zeit, Raum und Materie. Seit dem Mittelalter war man durchaus daran gewöhnt, solche Anspielungen zu sehen und zu verstehen.

Der Kristallblock mit den vielen verkürzten Flächen zeigt Dürers Beherrschung der Perspektive, er hat sich gründlich um sie bemüht und auf Gemälden, Kupferstichen, Holzschnitten in mannigfachster Weise sein perspektivisches Können sehen lassen. Außerdem wollte er vermutlich auf Gebilde weisen, in denen die Gesetzhaftigkeit der Natur anschaulich wird. Dargestellt ist ein Kalkspat-Kristall. Solche kommen in beträchtlichem Umfang vor. Dürer hat ein Exemplar scharflinig mit der Feder wiedergegeben, Zahlen beigeschrieben und die (noch erhaltene) Zeichnung dann in diesen Kupferstich übertragen. Goethe schreibt oft über den Kalkspat und in drei Nachträgen zu seiner Farbenlehre über dessen Kristall, „diesen bedeutenden, so oft bemessenen, berechneten und bemeinten Naturkörper“, bespricht eingehend die Verdoppelungen und farbigen Erscheinungen beim Durchschauen. Entgingen sie dem Auge Dürers? Spielte er hier nicht nur auf perspektivische Kunst und Regelhaftigkeit der Natur an, sondern auch auf damals noch rätselhafte Tatsachen der Optik?

Die kleine Zahlentafel oben an der Mauer ist ein „magisches Quadrat“. Die Ziffern von 1 bis 16 sind so angeordnet, daß jede der senkrechten, waagerechten und diagonalen Reihen die gleiche Summe ergibt: 34. Auch läßt sich das Todesdatum der Mutter Dürers herauslesen. Derlei ragte noch aus der „Magie“ des Mittelalters in die neue Wissenschaft hinein. Ist es bedeutsam, daß die kleine magische Tafel im Halbschatten hängt, während das große Naturgebilde scharfes Licht und stärksten Anspruch in der Gesamtwirkung hat?

Unser größter Dichter sah mit dem Blick des schöpferischen Genius die seltsame und gespaltene Geistigkeit, in welcher Jahrhunderte zuvor die gelehrten Zeitgenossen unseres größten Künstlers lebten. Faust ist von der Wissenschaft aller vier Fakultäten unbefriedigt geblieben. „Drum hab ich mich der Magie ergeben“; er begeistert sich an den magischen Zeichen des Nostradamus. Später, in der Fassung von 1808, hat Goethe das 1790 gedruckte „Fragment“ romantisch ergänzt: enttäuscht von Wissenschaft und Magie greift Faust zum Gift, aber die christliche Geisteswelt rettet ihn; Osterglocken und Ostergesang geben ihn der Erde wieder.

Laß Dich aber vor diesem Kupferstich durch das Inhaltliche nicht vom Sichtbaren ablenken! Mache Dir durch eingehendes Betrachten klar, wie hier so vielerlei Stoffe durch Linien, Schraffuren, Punktreihen verbildlicht sind: Stein und Holz, das Metall der Waagschalen, Gewandstoffe,

Hundefell, Bauflächen und Wasserspiegel; wie der Bildraum überall von Form erfüllt ist; wie der Lichtgang und das Helldunkel mit höchster Meisterschaft zum Ganzen in einander gestimmt sind.

Die Deutungen dieses Kupferstiches und aller Einzelheiten sind seit zwei Jahrhunderten zu einer ganzen Literatur angeschwollen; ich will Dich nicht damit behelligen. Wichtig aber scheint es mir, die Frage zu beantworten: wie hat Dürer über Wissenschaft und Technik gedacht? Hielt er Forschen und Erfinden für vergeblich, für unnütz? Wollte er empfehlen, solches Mühen aufzugeben? Wie ist der Blick dieser Frau zu verstehen? Manche Erklärer haben in ihm Trübsal gelesen, Verzweiflung, sogar den Beginn krankhafter Umnachtung. Aus dem systematischen Denken des Mittelalters war es in Dürers Zeit überkommen, menschliche Anlagen in vier Temperamente einzuteilen, die Intelligenz gehört dabei in das Temperament Melancholie und an den etwas unheimlichen Planeten Saturn. Die Beschriftung Melencolia bedeutete für den damaligen Betrachter ungefähr dasselbe wie heute Intelligenz: Wissenschaft, Forschung und Technik.

Der berühmte Meister wollte aber gewiß nicht die Gelehrten, denen er diesen Kupferstich verkaufte oder schenkte, als geisteskrank brandmarken, auch nicht sich selbst! Dürers Briefe aus Venedig an seinen humanistischen Freund Pirckheimer sind voll heiterer Lebensfreude und scherzender Laune. Der Blick seiner Melencolia braucht nicht als verzweifelt oder gar irrsinnig verstanden zu werden. Der unbefangene Betrachter wird darin nur Nachdenken, Sinnen lesen; hingegebenes Nachdenken freilich, Voraussetzung für Wissen und Erfinden. Die beiden am meisten bezeichnenden Arbeitsmittel sind der Frau zu Händen: Buch und Zirkel.

Hieronymus übersetzte die Bibel aus dem Griechischen ins Lateinische; diese Arbeit des Kirchenvaters galt gleich der Vorlage für inspiriert, jedenfalls war sie nicht eigentlich schöpferisch, er brauchte die lateinische Sprache nicht erst zu schaffen wie Luther die deutsche. Er brauchte sich nicht den Kopf zu zerbrechen wie Faust, der beim Übersetzen schon der ersten Zeile des Johannes-Evangeliums „stockt". Neben dem geruhsamen und von der Kirche als heilig geehrten Weitergeben des als heilig Geltenden erstand nun aber jene neue, oft stürmisch bewegte Geisteswelt, durch Menschen aus eigener Kraft geschaffen.

Es war das Zeitalter des aufblühenden Humanismus, welcher Wissen und Denken des heidnischen Altertums zu erwecken strebte; das Zeitalter der großen Entdeckungen, altgewohntes Bild von Himmel und Erde umstürzend; das Zeitalter der Erfindungen, zum Beispiel des Buchdrucks, welcher dem Geistesleben eine unermeßlich breitere Grundlage gab, wie der Bilddruck dem Kunstleben. Dürer gehörte in seinem Bereich zu den Forschern, Erfindern, Entdeckern, verwandte ungezählte Stunden, um

Gedanken des Altertums durch eigenes Forschen lebendig zu machen und fruchtbar für das Blühen der deutschen Kunst. Er schreibt einmal, wie gern würde er Werke künftiger Meister sehen. Er hat drei Bücher verfaßt, denen umständliche, sorgsamste Arbeiten zugrunde liegen, und zahlreiche genaue Zeichnungen für sie angefertigt. Er hat die Technik des Kupferstiches und Holzschnittes zu ungeahnter Verfeinerung entwickelt, das Radieren mit der kalten Nadel und die Ätzung meisterlich und als einer der ersten angewandt, den schlichten Reiz der heimischen Landschaft für sich entdeckt, auch für fremde Augen. Gewiß kannte er die Pausen des Nachdenkens und Sinnens zwischen der Arbeit, auch mochte ihn trübe Stimmung zuweilen belasten, aber sie überwältigte ihn nicht. Er war ein tapferer Geist, bejahend, glaubte fest an seine Sendung und blickte hoffend in die Zukunft des deutschen Geistesschaffens. Du darfst seine Melencolia aus der Symbolik jener Zeit in unsere Begriffswelt umdenken und als Vermächtnis des großen Meisters betrachten: an jeden, der immer strebend sich bemüht.



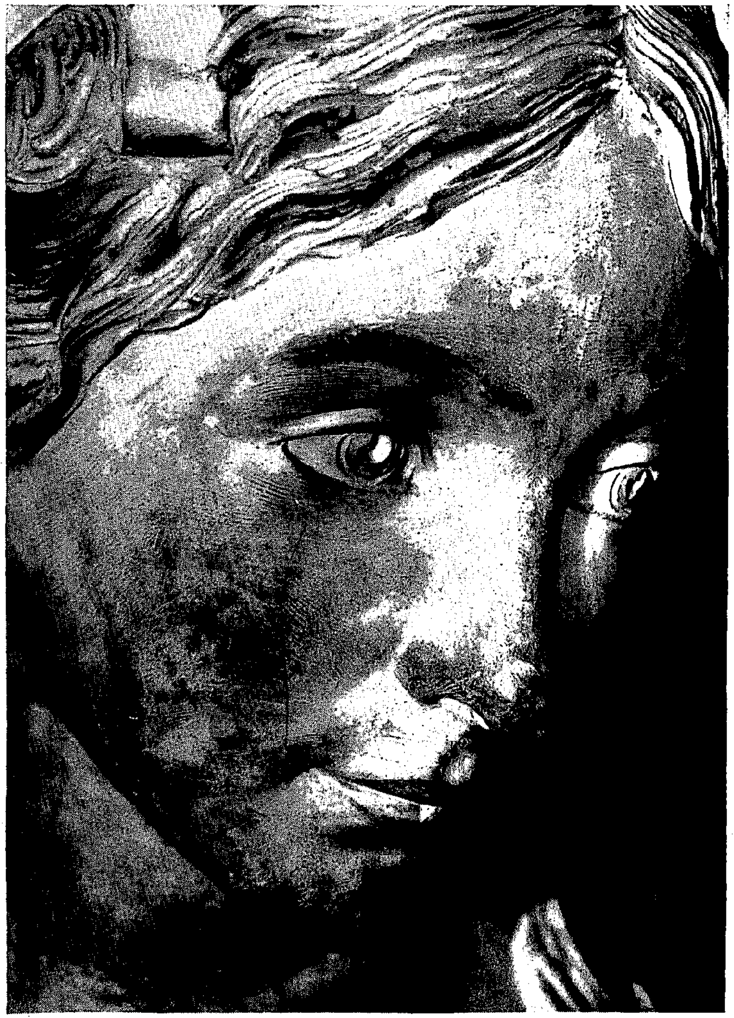
Lo Spagna *Engel bei der Anbetung der Könige (Ausschnitt)*



Schadow *Prinzessinnengruppe*



Schadow *Prinzessinnengruppe*



Schadow *Prinzessin Friderike (Ausschnitt)*



Rodin *Der Mann und sein Gedanke (Ausschnitt)*



Bayrischer Meister *Madonna immaculata*



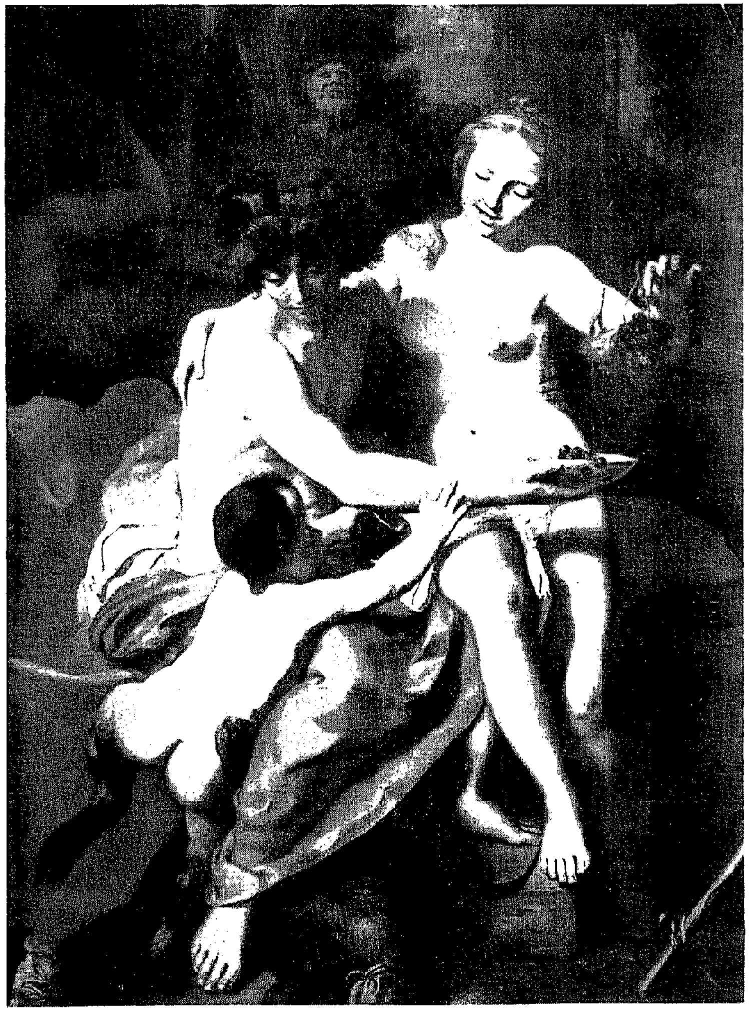
Bayrischer Meister *Madonna immaculata (Ausschnitt)*



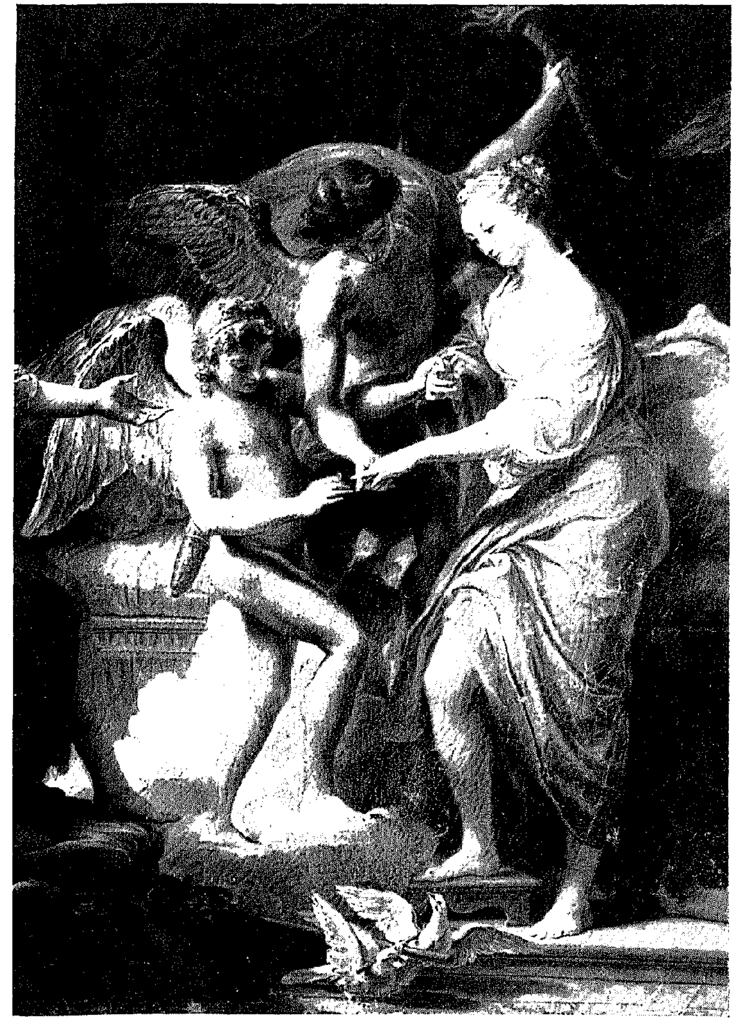
Giuliani *Sebastian*



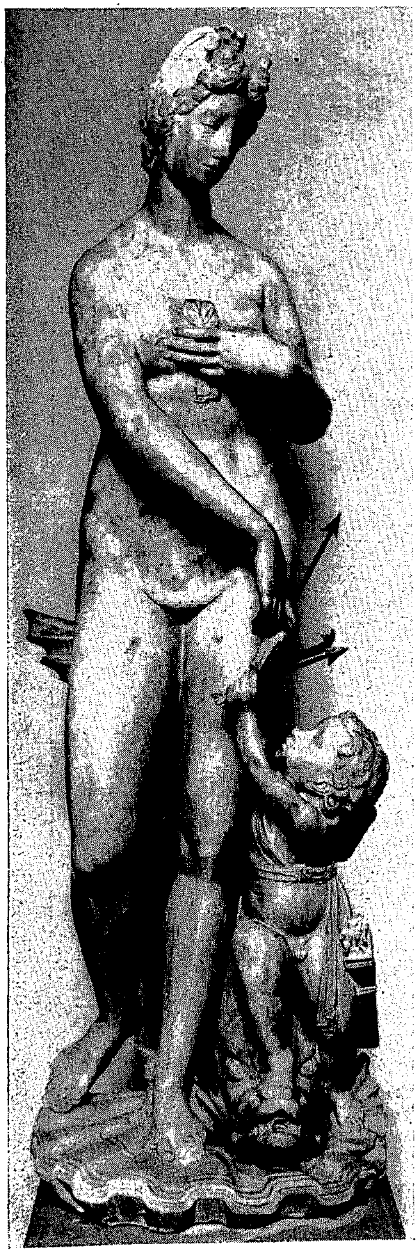
Florentinischer Meister *Satyr*



Lairesse *Satyr und Nymphe*



Batoni *Amor und Psyche*





Giovanni da Bologna *Venus*





Giovanni da Bologna *Venus*



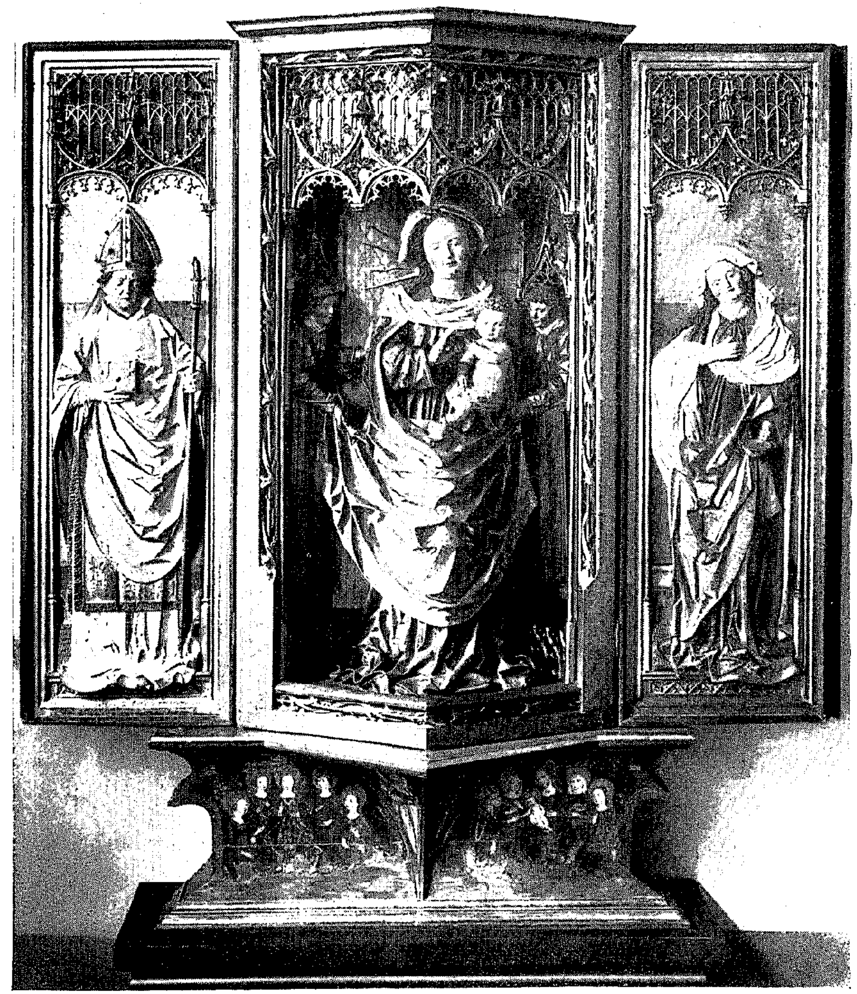
Canova *Hebe*



Canova *Hebe*



Gebhardt *Verklärung Walburgas*



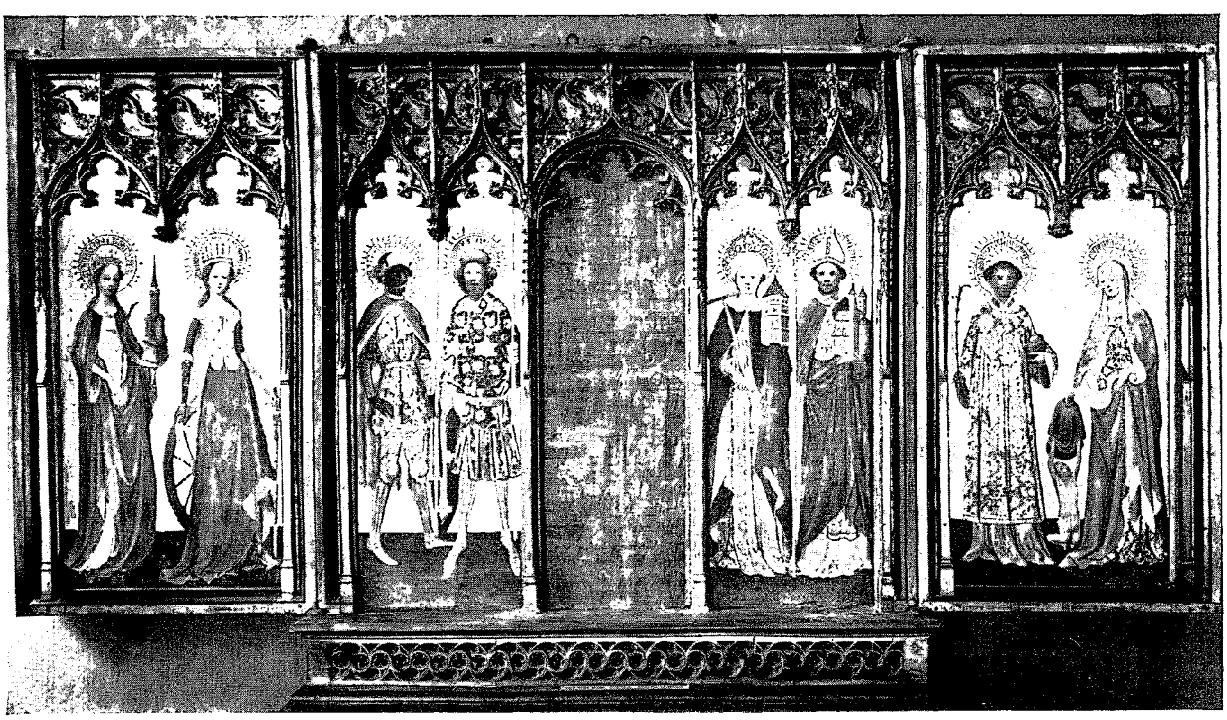
Tiroler Meister *Flügelaltar*



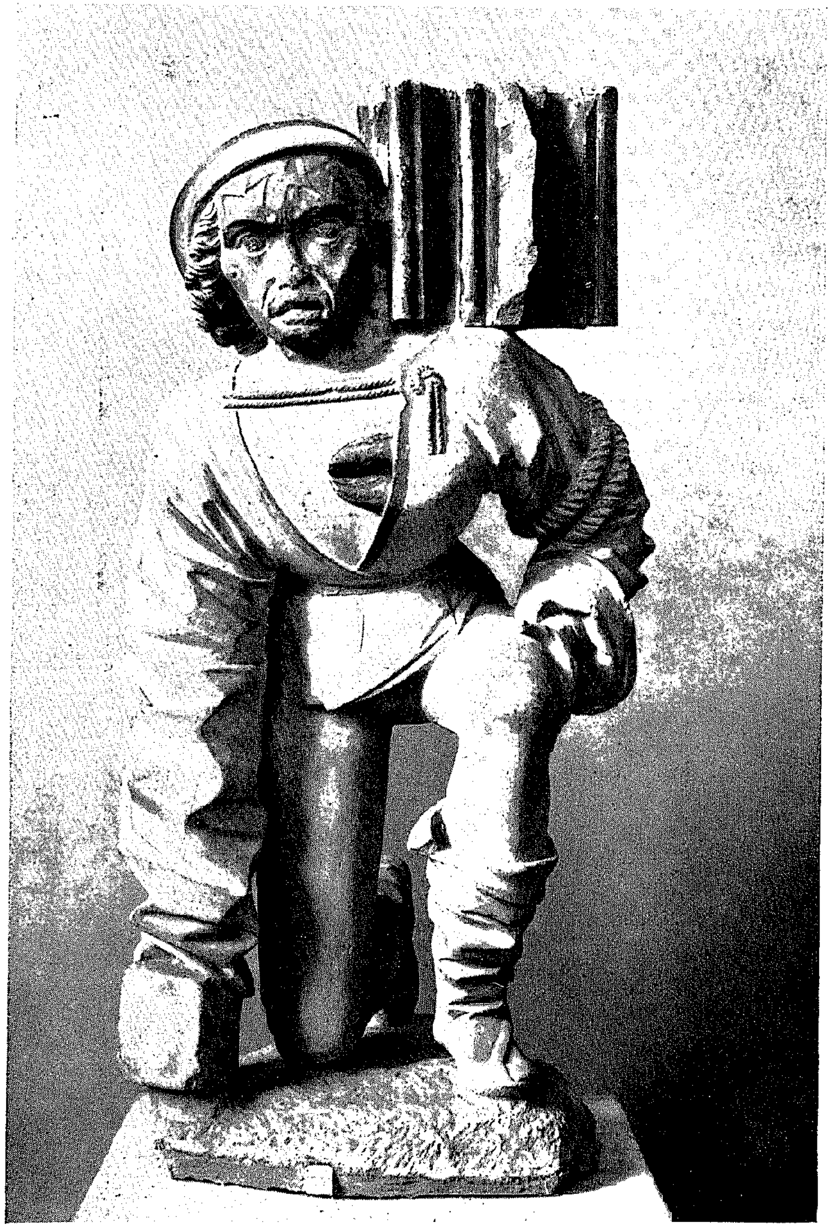
Der heilige Stephan



Der heilige Gereon



Kölner Meister *Flügelaltar*



Pilgram *Kanzelträger*



Stoß *Engel*



Pilgram *Kanzelträger*



Pilgram *Kanzelträger*



Dürer *Christus am Ölberg*



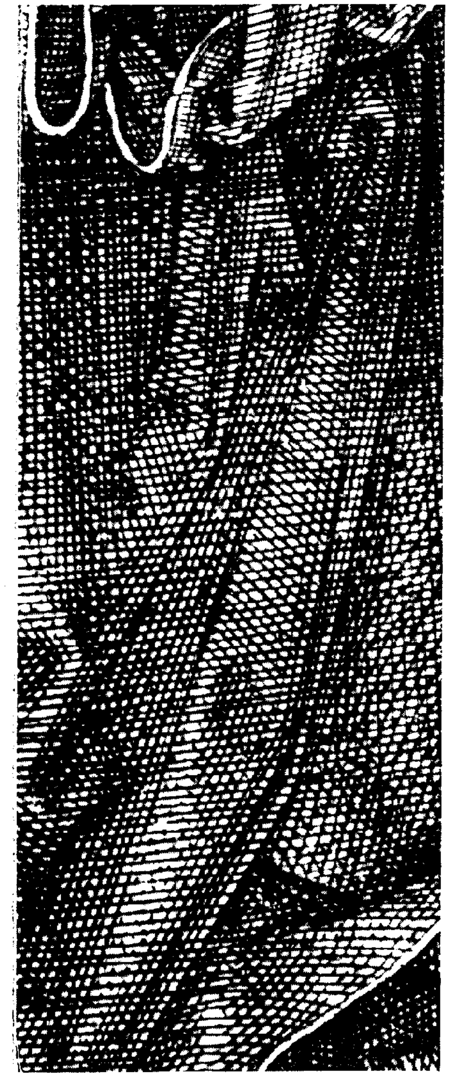
Dürer *Christus vor Kaiphas*



Dürer *Christus am Ölberg (Ausschnitt)*



Felsen neben Christus am Ölberg (vergrößerter Ausschnitt)



Mantel Christi vor Kaiphas (vergrößerter Ausschnitt)



Schwäbischer Meister *Engel bei Anna selbdritt (Ausschnitt)*